ML
1200
.V64
M62x
1910

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

F. Volbach

Das moderne Orchester

in seiner Entwickelung

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig

Curt Hermann
Musikschriftsteller
LEIPZIG-LI.
Merseburger Str. 82

Ein vollständiges Verzeichnis der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" befindet sich am Schluß dieses Bandes.

AUuG allg. 400 : 1009. pl.

Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutsamen sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr begegnen helfen, soll dem Gelehrten es ermöglichen, sich an weitere Kreise zu wenden, dem materiell arbeitenden Menschen Gelegenheit bieten, mit den geistigen Errungenschaften in Fühlung zu bleiben. Der Gefahr, der Halbbildung zu dienen, begegnet sie, indem sie nicht in der Vorführung einer Fülle von Lehrstoff und Lehrsätzen oder etwa gar unerwiesenen Hypothesen ihre Aufgabe sucht, sondern darin, dem Leser Verständnis dafür zu vermitteln, wie die moderne Wissenschaft es erreicht hat, über wichtige Fragen von allgemeinstem Interesse Licht zu verbreiten. So lehrt sie nicht nur die zurzeit auf jene Fragen erzielten Antworten kennen, sondern zugleich durch Begreifen der zur Lösung verwandten Methoden ein selbständiges Urteil gewinnen über den Grad der Zuverlässigkeit jener Antworten.

Es ist gewiß durchaus unmöglich und unnötig, daß alle Welt sich mit geschichtlichen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien befasse. Es kommt nur darauf an, daß jeder Mensch an einem Punkte sich über den engen Kreis, in den ihn heute meist der Beruf einschließt, erhebt, an einem Punkte die Freiheit und Selbständigkeit des geistigen Lebens gewinnt. In diesem Sinne bieten die einzelnen, in sich abgeschlossenen Schriften gerade dem „Laien" auf dem betreffenden Gebiete in voller Anschaulichkeit und lebendiger Frische eine gedrängte, aber anregende Übersicht.

Freilich kann diese gute und allein berechtigte Art der Popularisierung der Wissenschaft nur von den ersten Kräften geleistet werden; in den Dienst der mit der Sammlung verfolgten Aufgaben haben sich denn aber auch in dankenswertester Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, und die Sammlung hat sich dieser Teilnahme dauernd zu erfreuen gehabt.

So wollen die schmucken, gehaltvollen Bände die Freude am Buche wecken, sie wollen daran gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine kleine Bibliothek zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.

Leipzig. **B. G. Teubner.**

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/dasmoderneorches00volb

Das Orchester Frauenlobs.

Nach einer Abbildung der Manesseschen Handschrift
in den Monographien zur deutschen Kulturgeschichte X: Hampe, Fahrende Leute.

ML
200
.V64
M62x
1910

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
308. Bändchen

Das moderne Orchester

in seiner Entwickelung

Von

Fritz Volbach

Mit 3 Tafeln

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1910

Copyright 1910
by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorwort.

Es war wohl an der Zeit, die gewaltige Entwickelung, welche die Farbe in der Musik genommen, im Zusammenhange darzustellen. Das konnte hier allerdings nur in kurzen Strichen, unter Beschränkung auf die Hauptmomente dieser Entwickelung, geschehen. Mit schwerem Herzen habe ich manches zusammendrängen müssen, dem ich gern eine weitere Erläuterung gewidmet hätte. Dazu rechne ich vor allem den Abschnitt über das Orchester Brahms' und Bruckners. Aber der enge Raum dieses Buches zwang mich, nicht von dem Grundsatz abzuweichen, die Entwickelungslinie der Orchestrierung in ihrer direkt fortschrittlichen Richtung zu zeichnen. Meine Hoffnung aber ist es, daß diese Arbeit andere anregen möge zu einer ausführlichen Darstellung dieses so interessanten und vor allem zeitgemäßen Gebietes. Mit den Augen des Musikers habe ich mir überall die Belehrung an der Quelle, in den Werken der Meister selbst gesucht, und so wird auch dieser Leitfaden nur dann wirklich von Nutzen sein, wenn er den Leser anregt, zu diesen Quellen zu pilgern und selbst aus ihnen zu schöpfen. Nur aus dem lebendigen Borne der Kunst können wir wirkliches Leben trinken. Bücher können uns wohl den Weg dahin zeigen, aber die Kunst offenbart sich nur durch sich und aus sich selbst.

Tübingen, den 17. Dezember 1909.

Fritz Volbach.

Curt Hermann
Musikschriftsteller
LEIPZIG-LI.
Merseburger Str. 82

Inhaltsverzeichnis.

Seite

1. Teil. **Die Zeit der Vorbereitung und Entwickelung.**

Einleitung. Das instrumentale Zusammenspiel im Altertum . . 1
Kapitel 1. Das instrumentale Zusammenspiel während des Mittelalters 3
Kapitel 2. Die musikalische Renaissance in Italien 12
Kapitel 3. Das Orchester Händels und Bachs. 22

2. Teil. **Das moderne Orchester.**

Kapitel 4. Das Orchester Haydns und Mozarts. 34
Kapitel 5. Das Beethoven-Orchester. 50
Kapitel 6. Das Orchester der Romantiker Schubert und Weber 67
Kapitel 7. Hector Berlioz und G. Meyerbeer. 76
Kapitel 8. Das Orchester Rich. Wagners 88
Kapitel 9. Von Rich. Wagner bis Rich. Strauß 102

Namen- und Sachregister 117

Tafelbeilagen.

Tafel I: Das Orchester Frauenlobs . . . . . Titelbild
Tafel II: Hofkonzert bei Herzog Albrecht V. von Bayern 10/11
Tafel III: Händel im Kreise seiner Musiker 26/27

1. Teil.

Die Zeit der Vorbereitung und Entwickelung.

Einleitung.

Das instrumentale Zusammenspiel im Altertum.

Die Freude am Zusammenspiel ist wohl so alt wie die Kunst selbst. Ihren ersten Ursprung findet sie in dem Bestreben, eine gemeinsame Gemütsbewegung auf gemeinsame Art zum Ausdruck zu bringen. So geschieht es heute noch bei den Naturvölkern. Die Freude über den errungenen Sieg vereinigt sie zu gemeinsamer Entladung des überschäumenden Gefühls in musikalischem Zusammenwirken. Das Wesen dieser primitivsten Musik beruht in erster Linie auf der Gemeinsamkeit des Rhythmus, der durch Händeklatschen oder künstliche Schallwerkzeuge, wie Trommeln, Klappern u. dgl. zum Ausdruck gebracht wird.

Eine ganz neue, unendlich höhere Bedeutung erhält das Zusammenspiel bei den alten Kulturvölkern, den Ägyptern und Babyloniern. Bei diesen ist es nicht mehr der plötzliche, rohe Gefühlserguß, der ebenso spontan zu musikalischer Gesamtbetätigung auffordert. Ihr Gefühl untersteht bereits bedeutend ihrem Willen, der ihm Maß und Ordnung auferlegt. Die Gefühlserregung ist keine zufällige, plötzlich hervorbrechende mehr, sie wird bewußt gesucht und erstrebt. Das geschieht durch beabsichtigte Erhebung der Seele, meist durch Richtung der Sinne auf das Übernatürliche, das Religiöse. Diese geordnete Erhebung der Seele aber drückt sich im Gleichklang geordneten, instrumentalen Zusammenspiels aus, das sich bereits wesentlich von dem der rohen Naturvölker unterscheidet. Zwar erscheint auch hier noch die Betonung des Rhythmischen als vorherrschend. Das Hervorheben desselben durch taktmäßiges Zusammenschlagen der Hände oder durch entsprechende Instrumente tritt auf einer Reihe von Bildwerken bedeutsam hervor. Daneben aber erscheinen eine Reihe kunstvoller, melodischer Instrumente, vor allem Harfen und ähnliche Saiten-

instrumente in großer Zahl und von verschiedenster Form und Gestalt, von der vielsaitigen Riesenharfe bis zur einfachen Laute herunter.[1]) Auch die Flöte treffen wir bereits in mannigfacher Gestaltung. Das beweist, daß neben dem rhythmischen nun auch das melodische Element eine Rolle zu spielen begonnen hat. Denn das sei gleich hier gesagt: die vorhandenen Kunstmittel entsprechen stets dem wirklichen Bedürfnis, oder anders ausgedrückt: die Kunst läßt kein neues Darstellungsmittel ungenutzt. Was uns aber hier auffällt, ist das Vorherrschen klanglich gleichartiger Instrumente. So zeigt z. B. ein Relief zu Kujundjik ein Orchester von wohl zehn Harfen und harfenähnlichen Instrumenten, dazu zwei Spieler von Doppelflöten und eine Reihe von Kindern und Erwachsenen, die mit den Händen den Takt zur Musik klatschen. Der Reiz des Zusammenspiels liegt hier nicht in der reizvollen Mischung verschiedener Klangfarben, sondern in der durch das Zusammenspiel vieler erzielten Steigerung des Klanges.

Der individualistische Grundzug der hellenischen Kultur spricht sich auch in der Musik aus. Die Instrumente interessieren in erster Linie einzeln für sich, in ihrem Wesen und Gehalt. Das bewirkt ein Hervorkehren des solistischen Prinzips und ein Zurückdrängen des Zusammenspiels und Mischens vieler Instrumente. Das Streben, den Klang der einzelnen Instrumente zu individualisieren, ihn mit ganz bestimmten Empfindungen und Darstellungen zusammenzubringen — so, wenn z. B. Aristoteles meint, daß der Klang der Flöte für die phrygische Tonart besonders passe — stand dem Sinn für Farbenmischung direkt entgegen. Die Griechen legten überhaupt auf die selbständige Instrumentalmusik sehr wenig Wert; Plato läßt die Instrumente nur in Verbindung mit der Vokalmusik gelten. Die natürliche Folge dieses individualistischen Zuges in der Instrumentalmusik mußte notwendig zur Ausbildung des Virtuosentums führen, und dieses wiederum zu einer Verflachung und Veräußerlichung in der Kunst.[2]) Bereits mit dem 5. Jahrhundert beginnt nach dem Urteil des Aristoxenus der Verfall der Blüte griechischer Musik, zugleich mit dem Untergang des griechischen Staates.

---

1) Vielleicht ist es ein Zeichen von Hochachtung der Musik, daß die Hieroglyphe der Laute ( ) nfr zugleich „gut" bedeutet.

2) Vgl. dazu Plutarch: *Περὶ μουσικῆς* XVI, 30ff. (R. Westphal).

Mit der Gründung des Weltreiches durch Alexander d. Gr. verliert Athen seine zentrale Bedeutung in der Kunst immer mehr. Andere Städte treten an seine Stelle, vor allem wird nun Alexandria das Zentrum einer neuen Welt. Die Kraft der sich zugleich verbreitenden griechischen Kultur aber war so stark, daß sie nach und nach die ganze damalige Kulturwelt unterjochte und die nationale Eigenart der einzelnen Völkerstämme dieser Welt fast ganz zurückdrängte. So geht auch die Kunst aller dieser Völker, wenn auch nicht unter völliger Aufgabe des Nationalen, in einer gemeinsamen, gleichen, hellenistischen Kunst auf, die in ihrer Tendenz, ihrem System, kurz in ihrem ganzen Wesen aus der griechischen Kunst herausgewachsen ist. Die Stellung der Instrumentalmusik bleibt im Grunde dieselbe wie in der klassisch-griechischen Zeit, nur daß das Virtuosenhafte noch mehr sich steigert und der äußere Prunk zunimmt.[1]) Im Mittelpunkt des ernsten Kunsttreibens steht auch jetzt die Vokalmusik.

1. Kapitel.

Das instrumentale Zusammenspiel während des Mittelalters.

Der Erbe der antiken Kunst war das Christentum. Es dürfte sicher sein, daß die altchristlichen Gesänge, die in ihrer Weiterbildung im ambrosianischen und gregorianischen Gesang zum Kronjuwel christlicher Kunst wurden, aus dieser hellenistischen Kunst herausgewachsen sind; ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß die älteste Kirche selbst Melodien aus jener übernommen hat.[2])

Die Instrumentalmusik tritt ganz zurück. „Wir gebrauchen", sagt Clemens von Alexandrien, „ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Tromben und Flöten."[3]) Die Instrumente galten — wegen ihrer Verwendung im heidnischen Kultus — selbst als heidnisch und „buhlerisch".[4])

1) Über die zahlreichen Arten der im alten Rom gebrauchten musikalischen Instrumente berichtet u. a. J. Pollux: Onomasticon. Buch IV, Kap. 9.

2) Von den Häretikern wird es direkt bezeugt. So berichtet Athanasius, daß Arius seine Hymnen sogar nach den Melodien des Sotades, eines der lasziven Dichter der alexandrinischen Zeit, habe singen lassen.

3) Pädag. II, 4.

4) Charakteristisch ist auch, daß auf keinem der so überaus zahlreichen Katakombenbilder, soweit sie durch Wilpert uns überliefert sind, sich die Darstellung eines Instruments findet mit Ausnahme der Leier oder Pansflöte in der Hand des guten Hirten.

So verschwindet das Instrumentenspiel zunächst für Jahrhunderte unsern Augen vollständig. Wohl wird uns zuweilen über ein Zusammenwirken vieler Instrumente berichtet, so aus Byzanz. Wenn der Kaiser ausritt oder zur Kirche ging, wurde er von einer Musik begrüßt, die von Trompeten, Hörnern und Pauken in ganz eigener Art gespielt wurde. Aber es klang, als flehe jemand um etwas, oder als leide er irgendein Übel, also kläglich und „jammervoll", berichtet der Chronist.[1]) Von Interesse ist auch ein Relief auf einem Obelisk in Konstantinopel aus dem 4. Jahrhundert mit Tänzern, die zur Musik von drei Doppelflöten und zwei Orgeln lebhafte Bewegungen ausführen.

Die Freude an der Instrumentalmusik ließ sich aber trotz allem nicht bannen. War sie aus der Kirche verstoßen, um so mehr trat sie in der weltlichen Musik hervor, besonders in Deutschland. Hier beruhte ihre Pflege auf alter Tradition. Schon der nordische Sänger, wenn er in der Halle des Königs in den Kreis der Helden getreten, singt sein Lied zum Klange der Harfe. Aber auch die Helden selbst begleiten ihr Lied mit der Harfe, und wer es nicht konnte — so erzählt das alte Beowulfslied — der schlich beschämt heraus. Volker, der Fidler im Nibelungenlied, weiß den Bogen ebensogut zu führen wie das Schwert. Ein paar Jahrhunderte später, da wimmeln die Landstraßen von fahrenden Spielleuten; Ritter und Minnesänger folgen ihnen und alle begleiten ihr Lied. Selbst rein instrumental wird musiziert. So spielt im „Tristan" der Künstler ein Lied, ohne dazu zu singen. Dann ergreift Tristan selbst das Instrument:

„Wie stand die Harfe, die er nahm, — seinen Händen wundersam!
Sie glitten greifend zum Beginn — durch die Harfensaiten hin;
Das klang so wunderhell und rein. — Ihm fielen liebe Weisen ein,
Die Lieder vom Bretonenland. — Da nahm den Schlüssel er zur Hand,
Stimmt die Harfe für die Lieder, — die Wirbel drehend auf und nieder.
Dann schlug er seltsam süße — klangvolle Saitengrüße,
Daß alles Volk zusammenlief — und einer nach dem andern rief."[2])

Andere, wie der Meißner, verwerfen die reine Instrumentalmusik: „Gedoene ane wort, ist toter Galm" (Lärm).[3])

---

1) Vgl. Ambros, Gesch. d. Mus. Bd. III, 21.

2) Tristan und Isolde, V. 3303ff. (nach W. Hertz). Vgl. auch die ausgezeichnete Darstellung bei E. Michael: Kulturzustände des deutschen Volkes (1906), IV, S 381ff.

3) S. v. d. Hagen, Minnesänger III, 99 Nr. XI.

Haben wir es hier und überall mit dem Einzelspieler zu tun, so ist das Zusammenspiel vieler doch auch nicht unbekannt. Zum Tanze allerdings genügte unseren Vorfahren meist der einzelne „Fidler", dem ab und zu ein Flötist und Trommler beigegeben wurden. Aber bereits Ekkehard IV., der Mönch von St. Gallen, berichtet uns aus jener Zeit, daß die frommen Brüder sich bei festlichen Anlässen an reichbesetzter Instrumentalmusik ergötzt hätten.

Über die Art und Form der einzelnen Instrumente und ihre Zusammenstellung zu einem solchen „Orchester" gibt uns vor allem die bildende Kunst sichere Auskunft; für die ältere Zeit die vielen Miniaturen und die Skulpturen der alten Dome, für die jüngere aber die reizenden Engelorchester auf den Bildern italienischer und deutscher Meister.

Die Anzahl und Verschiedenheit der Instrumente ist um das Jahr 1200 bereits eine sehr große. Einen ersten Rang nimmt immer noch die Harfe ein, „aller Stimmen Krone", wie sie der „Jüngere Titurel" nennt.[1]) Sie tritt in verschiedener Form auf. Nicht minder vielgestaltig waren die der Harfe am nächsten verwandten „Zithern". Harfenartig war auch die „Chrotta", ursprünglich ein keltisches Instrument. Sie wurde seit dem 8. Jahrhundert frühestens mit dem Bogen gespielt. In diesem Instrument haben wir wahrscheinlich die Vorläuferin der Fidel zu sehen, die durch Weglassung der beiden Seitenarme aus der Chrotta sich gebildet haben mag. Aus der Fidel aber wurde nach und nach unsere Violine. Daß der Name Fidel von fides, die Saite, herzuleiten sei, halte ich für unwahrscheinlich. In verderbter Form tritt das Wort auf als figella, phiala, viella, vioel, woraus dann nachher Viola und Violine ihre Namen herleiten. Der Name „Geige" bedeutet im hohen Mittelalter ein der Fidel ähnliches Bogeninstrument, für das auch der Name Lyra gebraucht wird.[2]) Ihr Schallkörper gleicht einer der Länge nach halbierten Birne, also ohne die Zargenbuchtung unserer Geige. Das kleinste Instrument dieser Gattung war das Rebec oder die Rubebe, wahrscheinlich arabischer Herkunft, das größte das Trumscheit oder die Nonnengeige. Als eines der vornehmsten Saiteninstrumente des Mittelalters ist das „Psalterium" zu nennen,

1) Strophe 412, 1, ferner Str. 3514.

2) M. Prätorius nennt in seinem „Syntagma mus." (Th. I, 2, Kap. XXI, XI) unter den Streichinstrumenten die Lyra, Lyroni als italienische Lyren, ferner die Arciviolate Lyre als „Große Lyra".

ein unserer Zither ähnliches Instrument, dreieckiger oder trapezförmiger Gestalt mit einer Saitenbespannung von rechts nach links. Hierhin gehört auch die „Drehleier", das Organistrum, ein offenbar um 1200 sehr beliebtes Instrument, das aber schon Prätorius um 1600 unter die „Bauerninstrumente" rechnet, als Instrument „fahrender Leute" sich aber vereinzelt bis in unsere Zeit gerettet hat.

Dem Reichtum dieser Art Instrumente entspricht auch die Anzahl der Blasinstrumente. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts begegnen wir der Querflöte, deren Heimat im Orient zu suchen ist. Ebendaher stammt auch die, besonders in Frankreich, gepflegte Schalmei, die Vorläuferin unserer Oboe. Dazu kommt eine ganze Reihe verschiedener Langflöten. Ferner gehört hierher der Dudelsack und das Platterspiel oder die Blatterpfeife, eine Flöte oder Schalmei, bei der zwischen Mundstück und Rohr noch ein Ballon oder Luftsack eingeschoben ist.

Von Blechinstrumenten kennt die frühe Zeit das Horn als Jagd- oder Signalhorn. Es wird oft aus kostbarem Metall, mit Vorliebe aber aus Elfenbein (daher der Name „Olifant") hergestellt. Etwa um das Jahr 1000 gab man ihm mehrere Tonlöcher; so wird es zum „krummen Zink", der in der Folgezeit von besonderer Wichtigkeit wird. Sehr alt ist auch die Tromba, eine gerade, konische Röhre, die später durch Biegung des Rohres die Form unserer Trompete erhält. Vom Ende des 12. Jahrhunderts an wird besonders die Busine (von buccina) bevorzugt, ebenfalls ursprünglich in gerader, gestreckter Gestalt; aus ihr entwickelt sich die Posaune. Zu diesen Instrumenten treten nun noch eine Reihe von Schlaginstrumenten, Pauken und Trommeln jeder Größe und Gestalt. Da die Orgel, deren Entwickelung in Deutschland bereits mit dem 9. Jahrhundert beginnt, eine besondere Darstellung finden wird, so können wir sie hier unter Hinweis auf jene ausschalten.

Die Zusammenfassung mehrerer Instrumente zu einem Ensemble ist eine sehr verschiedenartige. So sehen wir auf einem Bilde der Manessischen Handschrift aus dem 13. Jahrhundert den Dichter Frauenlob mit dem Finger sein aus zwei Fideln, Horn und Schlaginstrumenten bestehendes „Orchester"[1]) dirigieren. Bei festlichen Aufzügen, Turnieren und zur Tafel liebte man eine Zusammenstellung von Businen, Hörnern und Flöten. So heißt es im Nibelungenliede:

---

1) Siehe unser Titelbild.

Manec posûne lûte vil krefticlich erdôz
von trumben und von vloiten der schal wart sô grôz.

Das berühmte Orchester am Trierer Domportal besteht aus Harfe, Kniegeige, Rotta, Psalterium und Schlaginstrumenten. Eine der ältesten und interessantesten Darstellungen aus dem 11. Jahrhundert findet sich an einem Kapitäl der Abtei St. Georges de Boscherville. Man sieht dort zwölf Personen, von denen die erste die Kniegeige (eine mit den Knien festgehaltene Fidel) spielt. Die beiden folgenden haben eine Drehleier vor sich, und während der eine die Kurbel dreht, drückt der andere die Tasten, durch welche die Saiten gegriffen werden. Nun folgen eine Pansflöte, Fidel, vier harfenartige Instrumente und Glocken. Eine der Personen aber steht auf dem Kopfe oben auf dem Fell der Pauke.[1])

Über den Klang solcher primitiven Ensembles können wir uns heute keine Vorstellung mehr machen. Man muß dabei bedenken, daß die Musik jener Zeit noch keine Mehrstimmigkeit kannte, höchstens zu einer Melodie unten Grundton und Quinte der Tonart (Dudelsackquinte) anschlug und weiter klingen ließ. So mußten denn alle Spieler sich auf die Melodie beschränken. Ebensowenig kann bei dieser willkürlichen Zusammenstellung verschiedenartigster Instrumente von großem Klangreiz die Rede sein.

Einen großen Fortschritt nach der künstlerischen Seite dagegen zeigen die Zusammenstellungen des 14. Jahrhunderts. So besteht das Engelorchester auf dem Bilde der „Krönung Mariens" von einem unbekannten venetianischen Meister des 14. Jahrhunderts aus Flöten, Lauten, zwei Portativorgeln und eine Vielle oder Viola. Auf dem Bilde des Paradieses von Orcagna in S. Maria Novella in Florenz tritt ebenfalls bereits die Portativorgel und die Doppelflöte auf. Reizvoll ist die Zusammenstellung von Instrumenten, wie sie etwas später (um 1445) Donatello in seinen entzückenden Reliefs singender und musizierender Engel am Hochaltar von St. Antonio in Padua bildete und in dem zwei Doppelflöten, zwei Schalmeien, Harfe, Laute, Viola, Tamburin, Becken und Zimbeln mit vier Sängerknaben zusammenwirken. Charakteristisch ist vor allem das immer stärkere Hervortreten der Viola und Laute. Als eine der typischsten Darstellungen des ersteren Instruments und seiner Handhabung weise ich auf die wundervolle Figur des Viola-

1) Abb. s. F. Clément, Histoire de la musique (Paris 1855) S. 457. S. auch Vidal: Les instruments a archet (Paris 1874) Taf. V.

spielers im „Tanz der Salome“ Giottos (S. Croce in Florenz) hin; als charakteristisches Beispiel eines Lautenspielers aber auf desselben Meisters Orpheusdarstellung am Campanile zu Florenz. Wie sehr aber diese beiden Instrumente in ihrer Beliebtheit stetig zunehmen, beweisen die immer häufigeren, entzückenden Darstellungen der auf ihnen musizierenden Engel auf den Bildern der Venetianer, eines Carpaccio und Giovanni Bellini vor allem.

Den Hauptanstoß zur Weiterbildung des Orchesters hatte die Entwickelung der Mehrstimmigkeit gegeben. Wie die Singstimmen nun sich nach ihrem Umfang in verschiedene Gruppen, als Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimmen gliedern mit unabhängiger, freier Führung der einzelnen, so mußten nun auch die Instrumente, wollten sie die Verbindung mit jenen nicht brechen, eine ähnliche Teilung vornehmen. Sie beginnen sich in Gruppen von verschiedener Höhenlage zu spalten als Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßinstrumente.

Deutschland war von jeher das Land der Instrumentalmusik. Hier ist diese Entwickelung eine besonders reiche und erreicht etwa um 1600 ihren Höhepunkt. Man staunt, wenn man die vielen und vielerlei Arten der Instrumente betrachtet, die uns Michael Prätorius in seinem „Syntagma“ (1614—1619) als in ihrer Zeit im Gebrauch, aufzählt und beschreibt.[1]) Neben einer ganzen Reihe von Flöten verschiedenster Gestalt (Querflöten, Blockflöten usw.), Schalmeien, erscheint hier auch bereits das Fagott oder Dulcian. Besonders beliebt waren die Cornetti oder Zinken, leicht gebogene Instrumente aus Holz, von konischer Bohrung, die mit einem Trompetenmundstück angeblasen wurden. Der größte Zink mit S-förmig gebogener Röhre hat sich in dem Serpent bis ins 18. Jahrhundert erhalten. Natürlich erscheinen nun auch die Posaunen in den verschiedenen Tonlagen, an Gestalt der heutigen Form gleich; auch die Form der Trompete ist vollendet. Von Schlaginstrumenten nennt Prätorius eine ganze Reihe von Pauken, Trommeln, Glocken, Zimbeln und ähnlichen Tonwerkzeugen. Auch die Strohfidel zählt er dazu. Von den Saiteninstrumenten werden die Lauten besonders zahlreich und mannigfaltig gebaut. Es gab ihrer in jeder Größe von der kleinen Mandure bis zur riesigen Theorbe.

1) Für das Jahrhundert vorher bildet hauptsächlich des Seb. Virdung „Musica getutscht“ (1511) die vorzüglichste Quelle, außerdem Martin Agricolas „Musica instrumentalis deutsch“ (Wittenberg 1529).

Hofkonzert bei Herzog Albrecht V. von Bayern.

Nach dem Original Hans Mielicks aus L. von Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts.

Nicht selten werden sie zu ganzen Chören zusammengestellt, zugleich mit anderen Saiteninstrumenten. Zu den Bogeninstrumenten zählt Prätorius die „italienische Lyra", die „große Lyra", die Viole de Gamba (Kniegeige), die viol de braccie (Armgeige), die viol bastarda, von der die Viola d'amour ein Abkömmling ist, und das, zu wirklich künstlerischen Zwecken wohl kaum verwandte Trumscheit, ein Instrument von einer Resonanz, „als wenn vier Trommeten weren, und ein Clarin mit eingeblasen würde". Die Viola da braccio hatte sieben verschiedene Größen, die kleinste Art war die „kleine Geige" oder Rebecchino die tiefste die „Groß-Quint-Baß-Viola". Ähnlich ist auch die Teilung der Viola da gamba.

Auch in Italien war die Teilung eine ähnliche. So gibt S. Ganassi in seiner wertvollen „Regola Rubertina" (Venedig 1543) als Streichinstrumente drei Violaarten an, als Sopran-, Tenor- und Baßviola. Dieses Violenterzett oder Quartett bildet die direkte Vorstufe unseres Saitenorchesters und erhält sich fast bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Es scheint, daß man zuweilen die einzelnen Stimmen bereits mehrfach besetzt hat; so spricht Prätorius von einem Zusammenspiel eines Geigenchores. Man würde aber irren, wollte man hierin die Grundlage unserer Orchesterbesetzung mit den Streichern im Mittelpunkt erkennen; verdoppelte man doch ebenso die Bläser, kurz jedes Instrument willkürlich, je nach der Zahl der vorhandenen Spieler. Diese war allerdings in manchen Kapellen eine respektable; so besaß die Münchener Hofkapelle, „zu des fürtrefflichen, weitberümbten Orlandi di Lasso Zeiten" neben 56 Sängern, 30 Instrumentalisten[1]) (s. unser Bild).[2]) Ebenso wie die Besetzung war auch die Behandlung dieses Orchesters eine primitive. Die Instrumentalfarben werden lediglich im koloristischen Sinne

1) S. Wasielewski: Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (1878).

2) Die Besetzung — soweit sie auf dem Bilde zu erkennen — ist folgende: Streicher: vier Violen; Continuo: Baßviole, zwei Lauten und Cembalo; Bläser: eine Querflöte, vier Lang- oder Schnabelflöten (die eine wahrscheinlich eine Schalmey), ein Fagott (oder Baßflöte?) und eine Posaune. — Die Namen unterhalb des Bildes beziehen sich nicht — wie L. v. Kobell in „Kunstvolle Miniaturen usw. aus Handschriften des 4.—16. Jahrhunderts" (München) meint, — auf die Spieler, sondern sind die Namen der berühmtesten Tonsetzer jener Zeit.

angewandt, an eine Auffassung der Farbe als künstlerisches Ausdrucksmittel denkt noch niemand.

Andrea Gabrieli ist der erste, von dem wir reine Instrumentalwerke besitzen, in seinen fünfstimmigen Sonaten (1586). Sein Neffe Giovanni Gabrieli folgt ihm auf dieser Bahn nach. Seine „Symphoniae sacrae" (1597) sind Stücke von ernster Feierlichkeit. Zwei Instrumentalgruppen alternieren in ihnen nach Art der Doppelchöre.

Meist wirkten die Instrumente mit dem Chore zusammen, und zwar derart, daß die Instrumente mit Sopranlage — gleichviel ob Blas- oder Saiteninstrumente — mehr oder weniger genau mit den Chorsopranen dieselbe Stimme spielten, die Altinstrumente mit den Altstimmen usw., ohne Rücksicht auf die Individualität der Klangfarbe des einzelnen. Eine bestimmte Vorschrift über die Besetzung wird nicht für nötig erachtet. Der erste, welcher wenigstens einzelne, kurze Andeutungen in seinen Werken darüber macht, dürfte G. Gabrieli sein. Seinem Beispiele folgt der deutsche Meister Heinr. Schütz, der Schüler Gabrielis. In seinen mehrchörigen Psalmen mit Instrumentalbegleitung[1]) (1619) bezeichnet er in der Partitur die Instrumente nur nach ihrer Tonlage als Vox instrumentalis. In der Vorrede aber trifft er über die Besetzung dieser „Capellen" folgende Bestimmung: „Die Capellen, so mit hohen Stimmen gesetzet, seynd meistentheils auff Zinken und andere Instrument gerichtet. Jedoch, wann man auch Sänger dabey haben kan, ist so viel desto besser, und auff diesem Fall mag man auß den tiefen Baßstimmen mit dem F auff der fünften Linie, welche für den großen Violon (Contrabaß), Quartsposaun, Fagott bequemt sind, andere Bässe mit rechtem Ambitu vor die Bassisten, und mit dem F auff die vierte Linie abschreiben." Die Behandlung dieser Instrumentalstimmen unterscheidet sich kaum von jener der Singstimmen, auch dort nicht, wo sie allein spielen, wie in der „Sinfonia" des 111. Psalmes. Wichtig ist die Angabe der Besetzung des Grundbasses, des Basso continuo, der das ganze Gebäude zu tragen bestimmt ist. Er findet eine weitere Verstärkung durch die Orgel (oft in mehrfacher Besetzung), die dann neben der Baßstimme noch die Harmonie ausführt, wie sie in Ziffern unter den einzelnen Noten des Continuo vorgeschrieben ist. Demselben Zweck dienen auch die Lauten jeder Art, die Harfe und

1) Schütz's Werke II, S. 180ff. (Breitkopf u. Härtel 1886).

vor allem das Clavicembalo. Diese Art der Ausführung des Continuo hat sich dann bis ins 18. Jahrhundert erhalten.

Schütz schreibt für die hohen Stimmen „Zinken" und andere Instrumente vor. Der dunkle Klang der Violen ließ diese als Sopraninstrument wenig geeignet erscheinen, darum besetzte man die hohen Stimmen selbst dann, wenn die andern auf Violen gespielt wurden, durch den helltönenden „Zink". Aber schon G. Gabrieli fügt diesem die Violine bei, die den Zink bald ganz verdrängt. Damit beginnt der Anfang der Herrschaft der Violine, die, wie wir sehen werden, nach und nach die Violen in allen Stimmen verdrängt durch Instrumente, die in ihrer Form ihr nachgebildet werden. Ob Tieffenbrucker, der im 16. Jahrhundert in Lyon lebte, wirklich der Erfinder der Violine ist, sei dahingestellt, jedenfalls war er einer der ersten Geigenbauer, der nachweislich schon um das Jahr 1560 Violinen baute.[1])

Selbständig tritt das Orchester in dieser Zeit nur in kleinen Stücken auf, den Intraden, Pavanen, Gagliarden und anderen Tanzstücken, wie sie um die Wende des 17. Jahrhunderts immer zahlreicher entstehen. Ist die Abhängigkeit von der vokalen Schreibweise in ihnen auch augenscheinlich, so läßt sich doch in manchem dieser Stücke der Keim eines wirklich instrumentalen Stils erkennen, so in manchen der Tänze, die M. Prätorius in seiner „Terpsichore" (1612) auf französische Melodien setzte, oder in manchen Tänzen Valentin Haußmanns[2]), weniger bei Haßler in seinen Intraden und Tanzstücken, wie sie sein „Lustgarten" (1601) enthält. Ein wirklicher Fortschritt wird erst möglich, sobald man jede einzelne Stimme für ein bestimmtes Instrument setzt unter Berücksichtigung seiner klanglichen Individualität. Darin, daß V. Haußmann seine Tänze „fürnehmlich für Violen" denkt, zeigt sich eine, wenn auch noch schwache Ahnung dieses wichtigen Prinzips, in dessen Verfolgung allein die Möglichkeit der künstlerischen Entwickelung des Orchesters liegt.

---

1) S. Wasielewski: Die Viol. u. ihre Meister, S. 20ff.

2) V. Haußmann „Neue 5st. Paduanen u. Galliarden auf Instrumenten, fürnehmlich auf Violen lieblich zu gebrauchen" (Nürnberg 1604).

2. Kapitel.

Die musikalische Renaissance in Italien.

Die Zeit der italienischen Renaissance ist zugleich die Zeit der Befreiung des Individuums, die Zeit einer neuen, individualistischen Kultur. Auch in der Musik tritt dieser Zug der Zeit hervor und zeigt sich äußerlich in der Loslösung des Einzelnen, des „Solisten", aus den Banden des Ensembles.

Aus klassischem, griechischen Geiste heraus ist diese Zeit geboren. Indem man die Werke der Alten studierte, erkannte man die Schönheit, das rein Musikalische der Sprache. Dieses Melos der Rede nicht nur nicht zu zerstören, sondern im Gegenteil zu heben und zu steigern, das allein sei die Aufgabe der Musik. Die Mehrstimmigkeit mit ihrer Verschiedenheit des Rhythmus in den einzelnen Stimmen, dazu die damals fast zur Gewohnheit gewordene Vernachlässigung der Deklamation im polyphonen Kunstwerke, drängte immer mehr von dieser Gattung ab und gelangte schließlich in logischer Notwendigkeit zur Einstimmigkeit des Gesanges. Denn nur hier war eine vollendete Darstellung der zur Musik erhobenen Sprache möglich. Trotz des Kampfes gegen den polyphonen Satz wollte und konnte man aber auf die nun einmal errungene Mehrstimmigkeit nicht mehr ganz verzichten. Wie war dieses Dilemma zu lösen? Wie vermochte der Sologänger frei zu schalten und zu walten, ohne von den anderen, nicht minder selbständigen Stimmen in seiner Bewegung gehindert zu werden? Man half sich auf doppelte Art. Einmal, indem man die übrigen Stimmen durch rhythmische Anpassung an die Solostimme von dieser abhängig machte, dann aber, indem man alle Stimmen außer der Solostimme von Instrumenten spielen ließ und so einen klanglichen Gegensatz zur Singstimme herstellte. Solange aber die einzelnen Stimmen, gleichviel ob vokal oder instrumental, der Solostimme an Charakter und Selbständigkeit gleich standen, blieb eine wirkliche Befreiung der letzteren trotzdem ausgeschlossen. Eine solche war erst möglich, wenn alle anderen Stimmen sich der Solostimme durchaus unterordneten, auf ihre Selbständigkeit verzichteten und so zur Begleitung wurden.

Florenz war von jeher die Hochburg des Fortschritts gewesen. Hier feierte auch das neue Griechentum seine stolzesten Triumphe und hier sollte ein neues Kunstwerk erstehen, das berufen war, die Welt zu beherrschen. Aus dem Streben, das griechische Drama

neu erstehen zu lassen, ist es, als „Dramma per musica", entsprungen. In ihm glaubte man das antike Ideal gefunden zu haben. Möglich war es aber erst geworden durch die Entwickelung des monodischen Stils mit instrumentaler Begleitung. Diesen Stil macht sich das neue Kunstwerk zu eigen und entwickelt ihn vom einfachen rezitatorischen Gesang, dem „stilo rappresentativo", zur blühenden Kantilene arioſen Stils. Hier erhielt nun das Orchester eine eigene, neue und große Aufgabe zu erfüllen, die noch gesteigert wurde durch die häufige, von der dramatischen Situation erzeugten Notwendigkeit zu selbständiger Betätigung, wie bei Aufzügen, Tänzen oder ähnlichen Gelegenheiten.

Um das Jahr 1590 beginnen bereits die Versuche, eine Stimme orchestral zu begleiten. Man war, wie H. Goldschmidt sagt: „des Madrigalgesanges a capella überdrüssig, man suchte ihn mit den reichsten instrumentalen Klangfarben aufzufärben".[1]) An Stelle des mehrstimmigen tritt das begleitete Madrigal a voce sola, gepflegt von Künstlern wie Peri, Cavalieri und Chr. Malvezzi. Letzterer versucht in seinen Intermedii e Concerti zu einer Comedia (1591) bereits die orchestrale Kolorierung dem besonderen Inhalt des Madrigals anzupassen. Die Grundlage seines Orchesters bildet ein Tasteninstrument. Der Continuo wird neben den tiefen Orchesterinstrumenten von drei organi di legno, kleinen Orgeln mit Flötenstimmen, gespielt. Interessant ist die charakteristische Verwendung von vier Posaunen neben Violenchor und Baß-Lyra, um die Schrecken der Unterwelt zu malen. Man verband also schon mit dem mächtigen Posaunenklang die Darstellung des Erhabenen, Feierlichen und der düsteren Schauer.

Die Besetzung der Orchester ist eine sehr reiche und mannigfaltige. So besteht das Orchester, dessen sich Luca Marenzio in seinen Madrigalen zur Begleitung bedient, nach Goldschmidt aus folgenden Instrumenten[2]):

1. Akkordinstrumente: drei Organi di legno, ein organo di pivetti (?).
2. Saiteninstrumente: Chitarrone, spanische und neapolitanische Chitarrina, kleiner Chitarrone, Cembalino, Diskant-, Tenor-, Baß-Viola da braccio, Viola da gamba (sotto Basso di Viola), große und kleine Lyra (arciviolata), Lauten und Harfen.

1) Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrh. (1901) S. 127 ff.
2) Ebenda S. 127.

3. Blasinstrumente: Posaunen in verschiedenen Größen und ein Piccolo (hohe Schnabelflöte).

Mit der Loslösung der Solostimme beginnt nun auch eine ganz ungeahnte Entwickelung der Gesangstechnik. Singen und Spielen aber galt dieser Zeit noch als identisch, das zeigt die Rubertina, die von ihrem Verfasser zugleich für die Ausbildung im Gesang oder im Flötenspiel bestimmt ist. So kommt diese Entwickelung des Sologesanges auch der Ausbildung der Instrumentaltechnik zugute, die sich nach gleichen Prinzipien auszubilden strebt.

Die neu erstandene Oper konnte diese Errungenschaften direkt übernehmen und für sich ausbeuten. Da aber der Schwerpunkt in dieser Kunstgattung auf der gesanglich-deklamatorischen Seite ruht, so tritt das Orchester sehr zurück. Die Ansicht aber, daß die Begleitung der Singstimme in den ersten Opern, gemäß der Niederschrift der Partitur nur vom Continuo und seiner harmonischen Füllung durch Akkordinstrumente ausgeführt worden seien, widerlegt H. Goldschmidt, indem er an Beispielen nachweist, daß an vielen Stellen, auch dort, wo die Partitur es nicht angibt, andere Instrumente in mannigfacher Abwechslung mitspielten.

Der erste, der die reichen Klangmittel in der Oper koloristisch verwendet, ist der geniale Claudio Monteverde, zugleich der erste große Vertreter dieser Kunstgattung. In seinem „Orfeo" macht er sich den orchestralen Reichtum seiner Zeit zunutze. Dieses Werk gewährt den besten Einblick in die Behandlung des Orchesters jener Zeit. Die Besetzung ist folgende: Akkord-Instrumente: zwei Clavicembali, zwei Organi di legno, ein Regal (Orgel mit Zungenstimmen). Unterstützt werden diese im Continuo durch zwei Contrabassi di Viola, drei Baß-Gamben und zwei Chitaronen. Von Streichern sind außer diesen Baßinstrumenten vorgeschrieben: zwei Violini alla Francese und zehn Viole da brazzo (in allen Lagen). Die Bläser zerfallen in zwei Gruppen, von denen die eine aus: Clarino (hohe Trompete), drei Trompeten, vier Posaunen und dem Zink, die andere aus verschiedenen Flöten besteht.

Das Zusammenwirken aller dieser Instrumente beschränkt sich aber auf die Instrumentalstücke und die Chöre. Die Begleitung der Solostücke war naturgemäß einfacher.

Mit Recht nennt Goldschmidt die Behandlung des Orchesters in diesem Werke „das Experiment eines genialen, nach neuen Ausdrucksmitteln ausschauenden Geistes und doch gleichzeitig die letzte

groß gedachte Entfaltung des alten Instrumentenspiels, den Abschluß und Gipfelpunkt der älteren Entwickelungsphase, nicht aber der Ausgang zu einer neuen Gestaltung". Der Fortschritt war erst möglich auf dem Wege der Vereinfachung. Daß Monteverde dieses erkannt, und in seinen späteren Werken selbst diesen Weg zeigt, ist ein Verdienst, das ihm mit Recht den Namen des eigentlichen Begründers unseres Orchesters eingetragen hat. Dieser Fortschritt kündigt sich zuerst in seinen kleineren Werken an, besonders im „Ballo delle ingrato" (1607) und am sichtbarsten im „Combattimento di Tancredo" aus den Madrigali guerrieri et amorosi (1624 zuerst aufgeführt). Die Begleitung der Solostimme wird hier durch ein Orchester von zwei Violinen, Viola, Contrabasso da gamba und Clavicembalo ausgeführt. Um die gespannte Erregung dieses „genere concitato" auszudrücken, verfällt Monteverde auf das Mittel, die einzelnen Töne in eine Reihe von Wiederholungen aufzulösen und wird damit zum Schöpfer eines der wirksamsten Darstellungsmittel der Streicher, des Tremolo.

Die violinartig gebauten Streichinstrumente beginnen nun den Violenchor immer mehr zu verdrängen. So tritt an Stelle der Alt-Viola die Altgeige, unsere Bratsche (fälschlich Viola genannt). Um 1640 kommt das Violoncello dazu, während der Kontrabaß, wie wir gesehen haben, schon früher (s. Orfeo) im Gebrauch war. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind die Violen fast ganz verschwunden.

Die Besetzung der einzelnen Streichinstrumente ist bereits eine mehrfache. Monteverde macht sie abhängig „secondo il bisogna della grandezza del loco".

Bei Stefano Landi, einem der größten Meister der römischen Schule, besteht in seiner Oper „San Alessio" (1634) das Orchester aus rein violinartigen Instrumenten, Violinen, Violoncelli und Kontrabässen. Die Bratschen sind ausgeschlossen. Der Streicherchor tritt bereits als geschlossener Körper dem der Bläser gegenüber. Allerdings, wo letztere hinzutreten, ist ihre Besetzung — außer bei obligater Verwendung eines einzelnen Blasinstruments im Solo — ebenfalls eine chorische und bleibt es bis ins 18. Jahrhundert.

Einfacher als in der ernsten gestaltet sich das Orchester in der komischen Oper, der opera buffa, als deren eigentlichen Begründer Goldschmidt den Dichter des S. Alessio, Guilio Rospigliosi ansieht. Sie ersteht etwa um 1640.[1]) Die Sologesänge begnügen sich

1) Vgl. Goldschmidt: Studien z. Gesch. der ital. Oper, S. 88.

hier mit der Begleitung des einfachen Continuo und seiner harmonischen Füllung, die Violinen treten meist erst im Schlußritornell hinzu. Diese Sparsamkeit in der Verwendung der Geigen bei Begleitung der Sologesänge erhält sich noch lange. Selbst Händel führt in seinen ersten Opern, wie Almira, die Violinen fast nur in den Ritornellen ein. Außerdem füllen sie die Pausen zwischen den einzelnen Gesangsphrasen aus.

Die typische Einteilung der Streicher unseres Orchesters in erste und zweite Geigen, Bratschen, Violoncelli und Kontrabaß kommt zwar häufig vor, ist aber noch nicht zu einer ständigen geworden. So besetzt Landi sein Orchester mit drei Gruppen Violinen nebst Baß- und Akkordinstrumenten. Eine ganze Reihe anderer Werke begnügt sich mit zwei Violinen und Continuo. Rossi notiert in „Il Palazzo incantato" seine Streicher auf sechs Systemen. Vereinzelt übernehmen auch andere Instrumente die Begleitung, so in einem Gesangstücke des dritten Akts der Oper Dorinda e Silvio von Malvezzi drei Trompeten mit dem Continuo.

Das ganze Streben der folgenden Jahrzehnte richtet sich in erster Linie auf die Entwickelung eines instrumentalen Stils und prägt sich besonders in dem Hinarbeiten auf eine individuelle, charakteristische Behandlung der Instrumente aus. Eine solche hing ab von der solistischen Ausbildung des einzelnen Instruments. Mit dieser mußte auch die Individualität des Orchesters von selbst wachsen.

Wie der Sänger vordem sich bemühte, seine Persönlichkeit aus der Masse des Ensembles zu lösen, so verlangen nun auch die Instrumentalisten Selbständigkeit und individuelle Freiheit des Herrschens über die Menge. Wir treten ein in die Zeit der großen italienischen Geigenvirtuosen.

Mit der wachsenden Herrschaft über Finger und Bogen erweitern und befestigen sich zugleich die instrumentalen Formen. An Stelle der zusammenhanglosen Einzelstücke, der Intraden und Tänze, wie wir sie bei Prätorius, V. Haußmann und Haßler fanden, tritt in der Kammersonate, der Sonata da camera, ein Zusammenfassen mehrerer solcher Stücke zu einer größeren, durch Gegensätze wirkenden Einheit. Die einzelnen Sätze finden dabei eine stetig wachsende Durchbildung und verbinden damit eine Erweiterung der Form. Neben der Kammersonate, die so unter den Begriff unserer Suite fällt, steht die Kirchensonate, die Sonata da chiesa. Sie besteht aus Tonstücken freier Erfindung verschiedenen Charakters, meist drei, von denen die beiden schnelleren

äußeren Sätze den langsamen mittleren einrahmen. Nach und nach nimmt die Kammersonate ganz die Form der Kirchensonate an, beide sind um den Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr voneinander zu unterscheiden. In ihrer ursprünglichen Form lebt sie dann als „Suite" oder Partita weiter. Sie wird nicht nur im Solo gepflegt, sondern auch im Orchester angewendet, so schrieb u. a. Muffat 1695 und 98 unter dem Titel „Florilegium" zwei Suiten für fünfstimmiges Streichorchester.

Der erste, der versuchte, den Instrumentalsolisten dem Grosso, dem Ensemble, entgegenzustellen, war Torelli. Er überträgt die Form der Sonate auf mehrstimmige Sätze, in denen eine Violine solistisch hervortritt, von den übrigen Instrumenten begleitet. Diesen Werken gab er den Namen „Concerti". So erschienen als Opus 8 seine Concerti grossi, Stücke, teils für eine, teils für zwei Sologeigen mit Begleitung von zwei Ripiengeigen, Bratsche und Baß oder einer großen Laute und Orgel. Zur vollen Reife aber gelangt diese Kunstform durch A. Corelli, den bedeutendsten Geigenkünstler dieser Zeit. Er gestaltet sie in seinen, 1712 zuerst erschienenen Concerti grossi zu einem festen Typ. Den beiden Sologeigen gibt er noch ein Violoncello bei als Continuo und ein Cembalo zur harmonischen Füllung.[1]) Dieser Gruppe des „Concertino" stellt er in dem ganzen Streichorchester mit einem zweiten Cembalo das „Grosso" gegenüber. Was aber diese Konzerte vor denen Torellis auszeichnet, ist ihr wirklich orchestraler Stil. Das Grosso ist nicht eine einfache Begleitung der drei Soloinstrumente, es tritt ihnen vielmehr selbständig gegenüber, vereinigt sich bald mit ihnen in volltönendem Tuttiklang bei meisterhafter Führung der Stimmen, bald steigert es die Wirkung des Concertino durch das Betonen rhythmischer Werte. Sieht man davon ab, daß der Solist das Recht hatte, besonders in langsamen Sätzen seinen Part durch reiches Figurenwerk zu beleben und auszuschmücken, so stellt das Grosso kaum geringere Anforderungen als das Concertino. In diesen Werken wird Corelli in der Tat maßgebend für die Orchesterbehandlung der Folgezeit. So knüpft Händel direkt an sie in seinen Concerti grossi und anderen Stücken an. Die Teilung des Orchesters in Concertino und Grosso wird von da an zu einer typischen Eigentümlichkeit des italienischen Orchesters. Aber auch das Grosso

1) Die in der Londoner Ausgabe von 1730 dem Concertino eingefügte Bratsche ist ein schlechter Zusatz des Herausgebers Pepusch.

wird nicht immer in seiner ganzen Stärke verwendet. Besonders bei Begleitung von Sologesängen, aber auch sonst, selbst in Chören, spielte nur ein Teil der Streicher, das Tutti tritt nur bei den Ritornellen ein. Bezeichnet wird dieser Eintritt durch das „con ripieno" und sein Schweigen durch „senza ripieno". So ergibt sich eine Dreiteilung des Streichorchesters. In dem Wechsel dieser Gruppen liegt ein Hauptreiz der orchestralen Klangwirkung, den sich keiner mehr als Händel nachher zunutze macht. In den meisten Fällen, besonders in der Oper und beim Begleiten, verschwindet das Concertino als selbständiger Teil.

Große Wandlungen hatte unterdessen die Oper durchgemacht, seit Neapel die Führung übernommen. Der deklamatorische Stil der Florentiner und Venetianer wird vollständig dem arioſen aufgeopfert. Das Rezitativ spielt nur noch eine untergeordnete Rolle als ein äußerliches Bindeglied der vielen Arien, aus denen die Oper sich zusammensetzt. Dadurch wurde der einheitliche dramatische Charakter vernichtet und das Ganze in eine Reihe von Einzelstimmungen aufgelöst. Bei der Naturanlage und dem unzerstörbaren Hang der Italiener zum Melodischen war eine solche Entwickelung vorauszusehen. Vom dramatischen Standpunkt aus betrachtet, erscheint das neue Kunstwerk als ein entschiedener Rückschritt. Anderseits aber gab es dem Orchester die Möglichkeit einer größeren Betätigung und reicheren Entfaltung seiner Mittel. Während es im früheren dramma per musica bei Begleitung des deklamatorischen Gesanges sich darauf beschränken mußte, diesem eine harmonische Grundlage zu geben, vermochte es jetzt in den festgegliederten Arien selbständig an der Gestaltung teilzunehmen. A. Scarlatti war der Meister, welcher alle diese neuen Möglichkeiten erkannte und zur Tat werden ließ. So wurde er der eigentliche Begründer jener Kunstgattung, die trotz ihrer dramatischen Unwahrheit berufen war, die Welt zu beherrschen. Durch A. Scarlatti wird der Begriff der „italienischen Oper" festgelegt. Nicht nur in Hinsicht auf das Ganze; auch die einzelnen Teile erhalten durch ihn formelle Festlegung und endgültige Gestalt. Das gilt vor allem von der Arie, deren typische, dreiteilige Form auf ihn zurückgeht. In seiner dreisätzigen Einleitungs-Sinfonie oder Ouvertüre schafft er sogar die Grundlage unserer modernen Symphonie.

Der Schwerpunkt der Orchestrierung Scarlattis liegt, wie bei allen Neapolitanern, durchaus im Streichorchester, die Bläser finden

nur spärliche Verwendung. Erstere aber weiß er mit Meisterschaft zu behandeln. In vielen seiner Arien versteht er es, durch eine selbständige, motivische Führung der Streicher nicht nur den Reiz der Singstimme klanglich zu steigern, häufig erkennt man schon das Streben nach stimmungsmalerischer Darstellung durch die Instrumente.

Auch ins Ausland war die neue Kunst von Italien aus gedrungen. Am frühesten nach Frankreich. Hier fand die Oper ihren ersten Hauptvertreter in J. B. Lully (1633—1687). In seinen Opern schließt sich dieser an den deklamatorischen Stil der Florentiner an, aber seine Rezitation selbst ist in ihrem Charakter fast durchweg arioser Art. Trotzdem dieser deklamatorische Stil mit seinem fortwährenden Taktwechsel eine Entfaltung des begleitenden Orchesters hindert, so weiß er doch immer Gelegenheit zu bedeutungsvoller Einführung des Instrumentalen zu finden. Das geschieht vor allem in den vielen Tänzen und tanzartigen Sätzen, die für die französische Oper geradezu charakteristisch werden, ebenso in den oft längeren Einleitungssätzen der Arien. So führen in der Arie des Arcas mit Chor in der Oper Le Triomphe de l'Amour zwei Oboen und Fagotte, natürlich in mehrfacher Besetzung der Instrumente, ein reizendes Trio als Einleitung aus, das sie in den Zwischenspielen weiterführen. Auch in den Chören sind diese Instrumente dem Streichorchester beigegeben, und zwar nicht nur im Unisono mit diesen, sondern auch häufig in reizendem Wechsel alternierend. Lullys Ouvertüren bestehen in der Regel aus zwei Sätzen derselben Tonart, einem breiten, gemessenen und einem lebendigen als Gegensatz. Erkannten wir die Ouvertüre Scarlattis als die Grundlage unserer Symphonie, so wird die französische das Vorbild der großen einsätzigen, meist von einem kurzen, langsamen Satz eingeleiteten Ouvertüre, wie z. B. die Ouvertüre zu Beethovens Egmont, die große Leonoren-Ouvertüre usw.

Weit übertroffen aber wird Lully in der Instrumentierung durch J. P. Rameau (1683—1764). „Als Kolorist", sagt Storck, „hat er unter den Zeitgenossen kaum seinesgleichen." Vor allem zeigt er schon Sinn für dramatische Charakteristik durch den Klang. Man sehe nur die feinsinnige Verwendung der Instrumente in den Ritornellen des Rezitativs „Nos guerriers par mon ordre unis" aus seiner Oper Les Indes galantes, wo besonders im Vorspiel eine reizende Klangmischung von Trompeten, Oboen und Streichern auftritt, oder die Instrumentierung des Rezitativs „Il paraît" aus Zoroastre

mit seiner Begleitung von Streichern, Oboen und Flöten in selbständiger Führung der Instrumente unter feinfühliger Abwägung des Klanggehaltes und der Farbe der einzelnen Instrumente. Überall zeigt sich der feine tonmalerische Sinn Rameaus, ich nenne nur die prächtige Zusammenfassung und Behandlung der Trompeten, Hörner und Pauken mit den Streichern in dem Chor „Quels sons éclatans e divers?" aus Zoroastre.[1]) Seine Tanzstücke aber sind oft von einer so prickelnden Grazie, daß sie auch heute noch ihre Wirkung nie verfehlen.

Auch nach Deutschland war die Oper von Venedig aus zeitig gekommen und hatte in Hamburg zuerst eine feste Stätte gefunden. Ihr erster großer Vertreter ist der leichtsinnige aber geniale Reinhard Keiser (1673—1739). Sein Stil, der neben den Italienern auch an Lully sich gebildet, steht glücklich in der Mitte zwischen dem ausschließlich arioſen der Neapolitaner und dem deklamatorischen der Franzosen. Keiser ist ein Meister des Rezitativs, dessen Akzente durch ihn höchst effektvollen Ausdruck finden. Aber auch in seinen Arien erscheint er nicht minder bedeutend. Sein ausgesprochen dramatisches Gefühl läßt ihn seine Melodie stets aus der durch die dramatische Situation erzeugten Stimmung entwickeln; so wirkt sie stets charakteristisch, ist nicht Selbstzweck, sondern Darstellungsmittel. Diesen Vorzügen gesellt sich seine Instrumentierungskunst würdig hinzu. Die Besetzung seines Orchesters ist die der italienischen und französischen Oper; als Mittelpunkt der Streichkörper mit dem Cembalo und Lauten für die Harmoniefüllung, dazu als Bläser Oboen, Fagotte, Flöten, Trompeten, Hörner und als Schlaginstrument die Pauken. Was uns sofort im Gegensatz zu den Italienern und Franzosen auffällt, ist die eigenartige, reiche und sinnvolle Behandlung der Blasinstrumente. Bevorzugt wird in dieser Zeit überhaupt die Oboe in mehrfacher Besetzung. Nicht nur in vielen Ouvertüren und Chören, auch in manchen Arien läuft sie direkt mit den Geigen im Unisono, selten durchweg, meist an einzelnen Stellen reizvoll mit den Streichern abwechselnd. Das beste Bild von dem Reichtum und der Durchbildung der Instrumentierung Keisers gibt uns sein Meisterwerk, die Oper „Octavia". Hier ist kaum ein Stück, in dem nicht von diesem Wechsel der Klangfarben Gebrauch gemacht wird. Trotz-

1) Reißmann gibt in seiner sonst nicht empfehlenswerten Gesch. d. Musik, 1864, Bd. III, S. 19—30 eine Reihe vortrefflicher Instrumentationsproben, auf die ich verweise.

dem spricht sich hierin noch kein Individualisieren des Klanges aus, die Wirkung ist immer noch mehr eine koloristische, die durchweg angewandt werden kann, ohne dabei das stimmungsmalerische Ausdrucksvermögen des Instruments zu berücksichtigen. Läuft die Oboe mit den Geigen oder den Singstimmen der Chöre zusammen, so dient sie nur dazu, den Klang dieser eindringlicher zu machen, sie paßt sich diesen Stimmen vollständig an, ohne Rücksicht auf den eigenen Charakter. Dieser findet schon mehr Berücksichtigung in den Stücken, wo die Oboe *solistisch* auftritt, z. B. in der Arie „Ein edles Gemüte" in reizvoller Abwechslung mit den Streichern, oder der Arie der Octavia mit obligater Oboe und Continuo „Angenehmste Augen-Sonnen". Diese engste Beziehung der Oboe zu den Streichern bleibt auch bei Händel bestehen. — Ähnlich ist auch die Auffassung des Fagottklanges. Im allgemeinen laufen die Fagotte mit dem Continuo. Doch gerade Keiser in seiner Octavia hebt sie häufig bedeutsam heraus. Während aber Händel mit ihrem Klang ganz bestimmte, meist *düstere* Stimmungen zu schildern versucht, wie bei der Hexenszene im Saul, empfindet Keiser den Fagottklang verschieden. So begleitet er die große leidenschaftliche Arie der Octavia „Geloso aspetto" höchst eigenartig mit vier Fagotten und Continuo, dieselbe Farbe von zwei Fagotten und Continuo dient ihm aber ebenso zur Schilderung der aus schönen Augen brechenden, holden Strahlen der Liebe sowie der Liebessehnsucht Neros. Viel individueller erscheint die *Flöte* behandelt. Sie tritt selten in Anwendung. Als Attribut der Hirten wird sie vor allem zu pastoralen Schilderungen benutzt, z. B. in der Arie „Wallet nicht zu laut, silberhelle Bachkristallen". Das Bläserensemble der Octavia wird noch vervollständigt durch zwei *Hörner*, „Corne de Chasse", die im Eingangschor, in verschiedenen Arien, weniger charakteristisch als glänzend, verwendet werden. Dafür fehlen aber die Trompeten in diesem Werke. — Darin unterscheidet sich hauptsächlich das Orchester dieser von dem der modernen Zeit, daß es die Bläser gleichsam nach freier *Auswahl für den besonderen Fall* verwendet, und zwar im Sinne des Koloristen, der eine Zeichnung einfarbig tönt, während wir heute die Bläser in feststehender Gruppierung den Streichern stets zugesellen, gleichsam unsere Palette mit allen Farben zugleich bestellen, um dann durch die Möglichkeit reichen Mischens ein Bild zu *malen*, bei dem die Farbe selbst zu stimmungsvollem Ausdrucksmittel wird. — Die Streicher behandelt Keiser meisterhaft unter Benutzung aller technischen Errungenschaften

seiner Zeit und durchaus charakteristisch. Ja, er vermag es durch sie allein oft Bilder von geradezu zwingender Macht dramatischen Ausdrucks und tonmalerischer Wirkung zu zeichnen, wie in der mächtigen, stürmischen Arie des Vulkan aus der Oper „Pomona".

R. Keiser hat die Grundlage geschaffen für Händels Orchester. Hier knüpft Händel zunächst an, um dann kraft seiner Genialität auf diesen Fundamenten den Bau zu errichten, der als die Vollendung jener Epoche erscheint.

3. Kapitel.

Das Orchester G. F. Händels und J. S. Bachs.

Der Fortschritt in der Kunst Händels besteht nicht in der Sucht nach Neuem, Ungekanntem, sondern in der Art, wie Händel die überkommenen Mittel verwendet. In Hamburg hatte er an den Werken R. Keisers die Behandlung des Orchesters im Sinne der italienischen Oper kennen gelernt. Kaum vier Jahre dort, da zeigte er sich in seiner ersten Oper „Almira" dem Lehrer fast überlegen. Nun zieht er nach Italien, die Kunst, die er in Deutschland erst aus zweiter Hand empfangen, dort an der Quelle zu studieren. Keisers Octavia-Partitur begleitet ihn, ihr Einfluß wirkt noch lange auf Händel nach. Von Florenz geht es nach Venedig; 1707 im März finden wir ihn in Rom in eifrigem künstlerischen Verkehr besonders mit dem Geigerfürsten A. Corelli, überall empfangend und gebend. Dann geht es mit A. Scarlatti nach Neapel, der Hochburg der italienischen Oper. Er verläßt Italien als der unbestrittene Meister der Kunst dieses Landes, um in England dann ihr Vollender zu werden.

Händels Orchester ist in all seinen Werken nach seiner Art und Anlage das italienische, mit seiner Teilung in Concertino, Grosso und Ripieno, dem vielfach besetzten Continuo und den harmonieerfüllenden Instrumenten, wie wir es oben beschrieben haben. Aber unter Händels Hand wird dieses Orchester zu einem Faktor von ungeahnter, neuer und höchster künstlerischer Bedeutung. Nicht der rein sinnliche Klangreiz, der Reiz der Farbe ist ihm das Entscheidende, sondern das Charakteristische, wie es aus der Situation, aus der Stimmung entspringt. Das Orchester verliert den Begriff der Begleitung, es nimmt selbständig teil an der Gestaltung der Ideen.

Das einzelne Instrument wird für Händel zum lebendigen Wesen, dessen Eigenart und Charakter er genau kennt und deutet, und aus diesem Charakter heraus behandelt er es und läßt es reden. Eine lebendige Seele von klarer, abgegrenzter Individualität haucht er ihm ein.

Das größte Ausdrucksgebiet hat auch bei ihm die Geige. „Von heißer Liebe und Sehnsucht tiefster Qual, Verzweiflung, Eifersucht und höchstem Leiden erzählt die helle Geige", so singt er selbst in der kleinen Cäcilien-Ode. Alles vermag sie auszudrücken, eine fast unbegrenzte Reihe von Empfindungen. Durch den Dämpfer aber, den Händel häufig verwendet, weiß er dieses Ausdrucksgebiet noch zu vergrößern.

Enger begrenzt ist ihm der Empfindungsgehalt des Violoncelloklanges, dafür aber innerhalb seines Gebietes um so sprechender und eindeutiger. Dort, wo es sich um den Ausdruck tiefer, elegischer Herzensempfindung, um Liebesschmerz und Sehnsucht, tiefe Klage handelt, verwendet er es vor allem. Stets mischt sich aber der sehnsüchtigen Klage ein Ton süßen, reinen Hoffens und des Trostes bei. Diese, den Schmerz verklärende Macht veranlaßt Händel auch in der Cäcilien-Ode den Klang des Violoncello zum Symbol der Macht der Musik — gleich Orpheus' Leier — zu machen, indem er den Gedanken: „Wie hebt und senkt Musik den Flug, so süß, so lieblich und so rein!" durch eine seiner herrlichsten Violoncellokantilenen zum Ausdruck bringt.

Am seltensten wird die Bratsche als Stimmungsfarbe benutzt. Wo es aber geschieht, da ist die Wirkung eine wunderbar treffende. So schildert er z. B. im Alexanderfest das unheimliche, gespenstige Bild der „Geister des Heeres", die „bleiche Schar mit dem Brand in der Faust" durch geteilte Bratschen und steigert diese Farbe noch durch Einmischen des Fagottklanges.

Die Oboe, Händels Lieblingsinstrument, besitzt bei ihm fast dasselbe allgemeine und weite Ausdrucksvermögen wie die Geigen. Darum führt er sie auch so häufig mit diesen zusammen — wie es schon Keiser liebt — und erzielt durch Alternieren beider reizvolle Wirkungen. Technisch stellt Händel an die Oboe Anforderungen, wie sie kein anderer vor ihm gewagt, ich verweise nur auf die große Tutti-Oboenstelle in der Esther-Ouvertüre. Aber auch solistisch liebt Händel dieses Instrument. Fast keines seiner großen Werke, in dem sie so nicht hervortritt. — Individueller ist die Auffassung der Flöte. Ihr süß klagender Ton wird zum Träger lieblicher und

friedlicher Naturstimmungen, Stimmungen, wie sie aus den Bildern Watteaus zu uns sprechen. Mit ihr schildert Händel stets der Vöglein Sang im dämmernden Wald, sie begleitet der Quelle Murmeln, aus ihrem Klang weht der leise West vom Hügel, wo Herden weiden, hinunter ins grüne, stille Tal. Als Beispiel nenne ich das entzückende Duett: „Holder Friede" aus Judas Maccabäus, das liebliche Abendbild aus Salomo: „Nie trüb' euch ein Unhold den Frieden der Nacht, schwellt duftend ihr Lager, o Blumen voll Pracht, umweht sie Zephyr mit lindem Umfangen, ihr Nachtigallen lullt sie in Schlummer." Aber auch in der klassischen Landschaft paßt ihm der Flöte Ton, so in Alexander Balus „Apollo schlägt das goldene Saitenspiel".

Entgegengesetzt ist der Charakter des Fagotts für Händel die Farbe des unheimlich Düstern, Grauenvollen. So wirken die Fagotte geradezu erschauern machend in der Hexenszene des Saul, so verleihen sie dem ergreifenden zweiten Klagechor in Saul den Charakter der Trostlosigkeit. Auch das Kontrafagott hat Händel verwandt, trotz des ersten mißglückten Versuches. Wir finden es im „Alexanderfest" direkt vorgeschrieben. Bei großer Besetzung ist es eine vortreffliche Bereicherung des Continuo.

Hell und freudig erklingen die Trompeten bei Händel, sei es, daß sie zur Schlacht rufen, oder mit einstimmen in den Jubel der Freude oder des Sieges. Ernst und erhaben der Klang der Posaunen, wo Händel ihn verwendet, wie im Trauermarsch des Saul, in Israel u. a. Seltener als die Trompeten treten die Hörner auf. Nicht in unserm Sinne, sondern mehr unter Verwendung ihres schmetternden, ehernen Klanges, ernsten Glanz verbreitend, wie in Giulio Cesare, wo Händel bereits vier Hörner in paarweise verschiedener Stimmung vorschreibt; der Pauke „Donnerton" verbindet sich meist mit der Trompete.

Letztere ist bei Händel fast stets ein melodieführendes Instrument. Da die Trompete aber nur in ihrer oberen Oktave über alle Töne der diatonischen Skala verfügt, so ergab sich von selbst eine Bevorzugung dieser hohen Tonlage. Hier bewegen sich diese Melodien dann meist in lebhaftester Bewegung und setzen eine ganz eigenartige Technik voraus mit Anforderungen höchster Art. Diese Kunst des „Clarinblasens", wie man sie nannte, fand stets in Deutschland ihre größte Pflege, ging aber in der Zeit der Nachfolger Händels und Bachs schnell verloren, verdrängt und überflüssig geworden durch neue Wandlungen der Kunst.

Alle diese Farben verwendet Händel nun nicht nur einzeln und ungedeckt, durch Mischen erweitert er ihre Skala bedeutend. So wird es ihm möglich, den Farbenton wunderbar zu vertiefen und Stimmungen auszudrücken, die vor ihm niemand darzustellen vermochte. Er erweitert und differenziert so das Ausdrucksvermögen der Kunst. Hier liegt der Fortschritt Händels auf instrumentalem Gebiete.

Händel ist in der Anwendung und Anordnung seiner instrumentalen Darstellungsmittel von seltener Ökonomie. Nur die Farben, die er gerade für seinen Zweck bedarf, setzt er jedesmal auf. Nie verwendet er ein Instrument, für das er nicht auch etwas Wichtiges zu sagen hat. Während er daher manche Arien mit dem ganzen Streichkörper mit oder ohne Bläser begleitet, genügt ihm für andere der einfache Continuo, oder er läßt die Bratsche fort, führt die Geigen unisono, oder an ihrer Stelle ein Soloinstrument. Anderseits aber, wo es ihm nötig dünkt, ist ihm kein Mittel zuviel. Die Grundform seines Orchesters im Tutti, sei es in der Begleitung der Chöre oder in selbständigen Sätzen, ist das Saitenquintett, dazu Oboen, Fagotte und, wo es zu glänzen gilt, Trompeten und Pauken; der Continuo ausgeführt von Violincelli, Kontrabässen, Fagotten, Cembalo, Orgel, Laute und Harfe; die Orgel meist nur in den Chören. Aber wie oft durchbricht er diese Regel! In der Oper Alcina und Ariodante teilt er zuweilen die Geigen in vier, im Einleitungsstück zu „Esther" sogar in fünf Gruppen. Für die gewaltigen Krönungsanthems ist die dreifache Teilung die Regel. Ebenso löst er oft eine Gruppe der Violincelli von Continuo ab und führt sie selbständig. Dreifache Trompeten, dazu chorisch besetzt, lassen die Klangmassen aufleuchten wie strahlender Sonnenglanz, den gewaltigen Chören des Israel und Saul verleihen die Posaunen das Übergroße der Erscheinung. Aber alles dies ist bei Händel nichts Außergewöhnliches. Dort, wo es sich darum handelt, ganz besondere Stimmungen oder Situationen zu schildern, da weiß er erst recht seine Farben in nie gesehenem Reize zu mischen. Eines der interessantesten und schönsten Beispiele bietet der Anfang des zweiten Aktes des Giulio Cesare. Hier öffnet sich der Parnaß, und man erblickt auf einem Throne „Virtus" von den neun Musen umgeben. Da ertönt eine unsichtbare Musik von Streichern ohne Baß, dazu Viola da Gamba (die Händel nur an wenigen Stellen selbständig verwendet), Harfe, Teorbe und Fagotte. Nach einer ersten Durchführung fällt das Hauptorchester vor der Bühne, das aus Streichern

und Oboen besteht, ein; eine wunderbare Steigerung des Klanges. Auch die folgende Arie „V'adoro, pupille", in der Kleopatra den Cäsar in ihre Netze lockt, hält diesen verführerischen Klang bei. Eine ähnliche reizvolle Zusammenstellung findet sich in „Alexander Balus" in der Arie Kleopatras: „Horch! er (Apollo) schlägt das goldene Spiel", wo sich Flöten, Geigen, Bratschen, geteilte Violoncelli, Harfe und Mandoline, Fagotte, Bässe und Orgel zu einem farbenprächtigen Ensemble vereinen.

Um die Nachtstimmung zu schildern, verwendet Händel in seiner Partenope in der Arie: „Ma quai notte" Flöten, gedämpfte Violinen und Bratschen, Bassi pizzicati ohne Fagotte, und Teorbe. Ein anderes nächtliches Stimmungsbild schildert er in ganz ähnlicher Zusammensetzung in der Arie: „Ferma l'ali" in dem Oratorium „Resurrezione". Hier ist auch die Viola da Gamba verwendet.

Mit dem Streben Händels, stets das dramatisch Erregende in der Handlung musikalisch umzusetzen, hängt enge seine große Vorliebe für Tonmalerei zusammen. Die Beispiele sind überaus zahlreich. Ich nenne nur die Reihe entzückender Vogelarien, in Josua, in Acis und Galatea, besonders im l'Allegro (Flöte). Gerade das letztgenannte Werk ist besonders reich an entzückender, oft humoristischer Tonmalerei (Grille, Nachtwächterhorn). In „Esther" malt Händel den ruhig dahingleitenden Jordan, in Belsazar den fliehenden Euphrat. Der Fliegen Summen und der Frösche Springen im Israel; im Belsazar durch knisternde, kurz anschlagende Töne der Geige die unheimliche Erscheinung der Flammenschrift an der Wand.

Händel war im Sinne Goethes ein Gelegenheitskomponist. Der Gelegenheit paßte er sein Werk auch in den Mitteln an. Standen ihm viele Mittel zur Verfügung, so verwendete er sie nicht willkürlich, sondern wählte den Stoff ihnen entsprechend und umgekehrt. Bei der Aufführung des Messias in Dublin mußte er sich mit wenigem begnügen, bei jener der Krönungsanthems oder der Trauerfeier für die Königin Anna war die Besetzung gegen 100 Instrumentalisten stark. In einer Messias-Aufführung 1759, kurz nach Händels Tod, bestand das Orchester aus zwölf Geigen, drei Bratschen, vier Oboen, vier Fagotten, drei Violoncelli, zwei Kontrabässen und fünf Trompeten, Hörner und Pauken.[1]) In

1) S. Max Seiffert, Die Verzierung der Sologesänge in Händels „Messias".

Händel im Kreise seiner Musiker.

Nach Photographie des Originales im British Museum zu London.

der Regel aber war Händels Orchester bedeutend größer. Nach Kretschmar[1]) entsprach es einer Besetzung von zwölf ersten Geigen. Aufgestellt war es folgender Art: In der Mitte, am Flügel, saß der Leiter. Neben ihm, wie das ein interessantes Bild „Händel im Kreise seiner Musiker"[2]) aus der Zeit zeigt, das Konzertino (zwei Viol. und Vcllo), die Ripienisten diesen sichtbar gegenüber. Neben dem Violoncello concertino ein gerade pizzicato spielender Baß. Diese äußerliche Anordnung der Streicher war wohl die stets gebräuchliche, wenn auch das Gegenüberstellen des Concertino und Grosso in den Werken selbst selten ist. Außer in den pompösen Concerti grossi wohl nur noch in dem frühen, in Rom geschriebenen „Trionfo del tempo". Natürlich aber fielen den Spielern des Concertino alle Soli zu. Die Orgel spielte in den Werken Händels nicht die Rolle, die wir ihr heute in denselben geben. Händel benutzte fast stets kleine, verstellbare Werke, manchmal deren zwei; in der Regel in den Chören, zur Harmoniefüllung, oft aber auch, wie im Trauermarsch des Saul, geradezu als Blasinstrument. Viel wichtiger ist für seine Musik das Cembalo.

Auf ganz anderen Grundlagen baut J. S. Bach sein Orchester auf. Seine Kunst findet ihre Wurzel in der Orgel. Was er auch schreiben mag, ob für Singstimme oder Instrument, alles bezieht er auf sie und mißt es gleichsam an ihr. Das zeigt am besten sein Orchester. Es ist geradezu der Orgel nachgebildet und wir werden es am besten verstehen, wenn wir es mit einer Orgel vergleichen, auf dessen Hauptmanual die Streicher stehen, auf dem zweiten die Holzbläser, die dritte Gruppe aber bilden die „Rohrwerke", das sind die Trompeten, Hörner und Posaunen. Wie auf einer Orgel, so spielt er auf diesem Orchester. Zu Beginn stellt er die Register ein, die er zum Vortrag des Stückes bedarf. Sieht er keine besondere Charakterfarbe vor, so benutzt er gleichsam das Hauptmanual, die Streicher. Bedarf er einer größeren und reicheren Klangwirkung, so koppelt er sein Holzbläsermanual an, stößt es auch stellenweise während des Stückes ab, um es an geeigneter Stelle von neuem zu ziehen, ohne dabei jemals die Zahl der „Register" zu ändern. Es ist eine Mischung von zwei verschieden gefärbten Chören, in der die Individualität der einzelnen Stimme verschwindet. Dieser Art sind z. B. eine ganze Reihe Chöre begleitet, z. B. die gewaltige

1) Händel (1883).
2) S. Seiffert a. a. O., S. 22.

Eingangsfuge der H-Moll-Messe. Der Holzbläserchor besteht aus ersten Flöten und erster Oboe d'amore unisono, zweiten Flöten und zweiter Oboe d'amore unisono und Fagotten. Den andern Chor bilden die Streicher. Beide faßt der Continuo (Velli und Kontrabässe) mit Orgelfüllung zusammen. Nach den Eingangstakten mit Chor führen beide Instrumentalchöre zusammen die Fuge durch. Bei dem Eintritt des Chores stößt Bach die Streicher ab. Mit der Steigerung der Singstimmen (Eintritt des Fugenthemas im Baß) treten sie von neuem hinzu, um nach der ersten Durchführung von neuem den Bläsern und dem Continuo das Feld zu räumen. Sie fallen aber nach zwei Takten wieder ein, um dann vereint die zweite Durchführung der Fuge mit dem Chor zu gestalten. Im zweiten Kyrie sind erste Geigen, erste Oboe d'amore und beide Flöten, zweite Geigen und zweite Oboe d'amore miteinander gekoppelt, dazu treten Violen, Fagotte und der Continuo. In dem Eingangsdoppelchor der Matthäus-Passion gibt Bach jedem Chore ein eigenes, nach den gleichen Prinzipien gestaltetes Orchester bei. Will er einem Satz besonderen Glanz verleihen, so fügt er seinem Ensemble die Trompeten in dreifacher, einigemal sogar in vierfacher Besetzung bei, dazu in der Regel die Pauken. So besteht das Ensemble des Sanctus der H-Moll-Messe aus Streichern, dreifachen Oboen, Continuo (Vello, Kontrabaß und Fagott) und über diesen, wie lauter Festjubel, dreifache Trompeten und Pauken; im folgenden „Osanna" kommen noch die Flöten dazu.

Bei anderen Gelegenheiten aber instrumentiert Bach gleichsam „triomäßig". Er zieht eine Charakterstimme des einen Manuals zu solistischer Behandlung, die er in der Regel dann mit einer Singstimme in Wechsel bringt, fügt den Continuo zu und füllt ihn harmonisch entweder mit der Orgel oder auch den Streichern; ich erinnere an die Tenorarie der Matthäus-Passion mit obligater Oboe, die Altarie mit Violinsolo und Füllung durch die Streicher. Oder aber, er spielt gleichsam auf dem Manual der Holzbläser allein in oft wunderbar reizvoller Zusammenstellung, wie in der Flötenarie der Matthäus-Passion, wo er der Flöte zwei Altoboen als Begleitung beigibt, oder im „Quoniam tu solus sanctus" der H-Moll-Messe, wo die Altoboe (Oboe da caccia) mit zwei Fagotten und dem Continuo sich verbindet.

So wunderbar reizvoll nun auch solche Zusammenstellungen klanglich wirken, so eigenartig das Bach-Orchester stets und überall klingt, ein Individualisieren der einzelnen Instrumente ist bei

dieser Behandlung ausgeschlossen. Die Wirkung beruht vielmehr auf dem chorischen Zusammen- und Nacheinanderwirken verschieden gefärbter Klangmassen, wie bei der Orgel. Das geht so weit, daß es wohl möglich ist, umgekehrt aus der Art der Instrumentation Bachs Orgelregistrierungsart festzustellen.

Diese Auffassung des Orchesters hindert Bach aber keineswegs an einer stilvollen Behandlung des einzelnen Instruments. Um zu sehen, mit welcher Sicherheit, welch unvergleichlich feinem Stilgefühl er jedes behandelt, genügt ein Blick in irgendeines seiner Solowerke, die Violinsonaten, die Violoncellosonaten, die vielen Soli für Flöte oder Oboe in seinen Werken. Nichts ist ihm fremd. Die Werke der Franzosen wie der Italiener kennt Bach ebensogut wie die der Deutschen und beherrscht ihren Stil. Aber indem er die Errungenschaften dieser sich aneignet, wachsen sie unter seiner Meisterhand zu Gebilden höchster Eigenart und Vollendung. Trotz allem aber darf man sich doch nicht verhehlen, daß selbst bei vielen solistischen Stücken die individuelle Farbe des Instruments nur sekundäre Bedeutung für Bach hat. Dafür spricht schon der Umstand, daß Bach selbst Werke von einem in ein anderes Instrument übertrug, z. B. die Geigenfuge in G-Moll für Orgel (D-Moll), oder Violinkonzerte zu solchen für Klavier umarbeitete, gerade, wie ja auch der Organist eine Fuge bald mit dieser, bald mit einer anderen Registrierung vorträgt. Allerdings ein Soloinstrument einer Bachschen Komposition durch ein anderes zu ersetzen, wie Schweitzer es unter Umständen gestatten will[1]), halte ich für zu weitgehend.

Die Größe seiner Ideen zwang Bach zu einer vollständigen Ausnutzung der Instrumente in klanglicher und technischer Beziehung. Er stellt an alle die höchsten Anforderungen, höhere als Händel. Das gilt nicht nur von den Streichern, ebenso auch von den Holzbläsern, und was er den Trompeten zumutet, grenzt ans Unglaubliche. Bald läßt er sie in höchster Höhe frei einsetzen, wie im ersten Chor der Cantate „Ein feste Burg", dann führt er sie in lebhaftester Bewegung in kühn geschwungenem Bogen oft bis zum dreigestrichenen e, wie in der H-Moll-Messe und dem Brandenburger Konzert. Diese Kunst des „Clarinblasens" fand in Bach ihre höchste Vollendung und Weihe. Man bediente sich für diese hohen Trompetenstimmen tiefer Trompeten in C oder D. Auf solchen war es möglich, vom eingestrichenen c an die ganze Skala diatonisch lückenlos zu blasen,

1) S. Alb. Schweitzer, J. S. Bach (1908), S. 788.

da jeder dieser Töne als Oberton des Grundtons frei, nur durch den Ansatz, hervorzubringen ist.

Eine viel umstrittene Frage bildet die Ausführung der harmonischen Füllung des Continuo. Hat Bach dazu die Orgel oder das Klavier, oder gar beide benutzt? „Als Originalinstrument", sagt Schweitzer, „für die Ausführung des Generalbasses kommt historisch und praktisch, wie schon Rust und Spitta bemerkten, nur die Orgel in Betracht. Daß Bach für die Sologesangsstücke das Cembalo verwandt haben soll, ist nicht zu erweisen." Das hat vielleicht für die in der Kirche aufzuführenden Werke Bachs seine Richtigkeit, aber für die weltlichen Werke, Kantaten, Instrumentalsachen usw. kam auch für Bach das Cembalo in Betracht.

Wie das Streben eines jeden Organisten dahin geht, ein Orgelwerk mit möglichst vielen und charakteristischen Stimmen zu besitzen, so strebt Bach in seiner „Orchesterorgel" danach, die Zahl der Register durch besondere Charakterstimmen zu vergrößern. Eine ganze Reihe seltener — den Italienern und ihren Anhängern längst fremder — Instrumente führt er in sein Orchester ein, ja er erfindet sogar selbst neue. In diesem echt deutschen Streben zeigt sich derselbe Zug, den wir schon im 16. und 17. Jahrhundert z. B. bei M. Prätorius kennen gelernt haben: ein fortwährendes Streben nach Teilung und Erweiterung der Instrumentenformen. Die einzelne Klangfarbe soll sich durch die ganze Skala der Töne wie beim Orgelregister durchführen lassen. Die Oboe als Diskantinstrument genügt Bach nicht, er erweitert ihren Klang nach der Tiefe zu durch Alt-Oboe, die Oboe da caccia (unser Englisches Horn) und schiebt sogar zwischen beide noch ein Mezzosopraninstrument, die Oboe d'amore. Durch Einbiegen des Randes des Schallbechers verleiht er diesem Instrument einen wunderbar weichen, elegischen Klang. Bach verwendet es bald einzeln solistisch oder im Tutti, oder auch zu zweien, bald statt, bald neben den Oboen. Von Flöten kommt ein paarmal auch die alte Schnabelflöte neben der Querflöte vor. Ähnliche Formen weisen auch die Hörner auf. Darunter eine, die des Corno da tirarsi (z. B. in der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ"), ein Instrument mit einem der Posaune nachgebildeten Zug, wie ihn auch die in jener Zeit aufgekommene Tromba da tirarsi zeigte. Auch mit der gewöhnlichen Auswahl der Streicher begnügt sich Bach nicht. Neben der Violine verwendet er einige Male die eine Oktave höher stehende Violino piccolo, und ähnlich ein Violoncello piccolo. Beide fügen

gleichsam dem Achtfußton des Grundregisters die vierfüßige Oktave bei. Zwischen Bratsche und Violoncello stellt Bach noch die sechssaitige Viola da Gamba, dazu die von ihm erfundene Viola pomposa mit der Stimmung des Violoncello nebst einer fünften Saite auf e. In der Tonlage der Bratsche ferner die siebensaitige Viola d'amore, die unter jeder Saite noch eine durch Resonanz mitklingende Stahlsaite hat, wodurch der Klang des Instruments einen eigenartigen Reiz erhält.

Posaunen finden sich in der Partitur nirgends zwar notiert, aber Bach verwendete sie doch zur Begleitung motettenartiger Chöre, und zwar als Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Posaune mit den Singstimmen im Gleichklang. An Stelle der Diskantposaune tritt zuweilen der alte, hohe Zink. In der Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde" künden Glöckchen die eilende Zeit.

Wie Händel, so hat auch J. S. Bach, abgesehen von den vielen Sinfonien und andern instrumentalen Stücken innerhalb der Vokalwerke — man denke z. B. an die „Hirtensinfonie" im Weihnachtsoratorium — eine ganze Reihe selbständiger Instrumentalwerke für Orchester geschrieben, Werke von höchstem Wert.

Den Höhepunkt dieser Werke dürfen wir wohl in den „6 Brandenburger Concerten" sehen. Vom Concerto grosso ausgehend bildet er diese Form ganz in seinem Sinne um. Die Instrumente des Concertino wählt er nach seinem Bedürfnis. So setzt er im zweiten Konzert ein Concertino von Violine, Oboe, Schnabelflöte und Trompete dem Grosso entgegen, im vierten konzertieren Violine und zwei Flöten. Das letzte aber, für zwei Violinen, zwei Gamben, Violoncello und Violonbaß, verzichtet ganz auf die Zweiteilung. Ebenso das dritte. Dafür erzielt er hier aber durch die Teilung des Orchesters in drei Gruppen, deren jede aus Geigen, Bratsche und Violoncello bestehen, gemeinschaftlich getragen vom Baß, eine Wirkung von seltener Großartigkeit des Klanges. Von hoher Schönheit sind ferner die „Orchesterpartiten", seine Klavierkonzerte, seine Konzerte für Geige, vor allem das Konzert für zwei Violinen und Streichorchester.

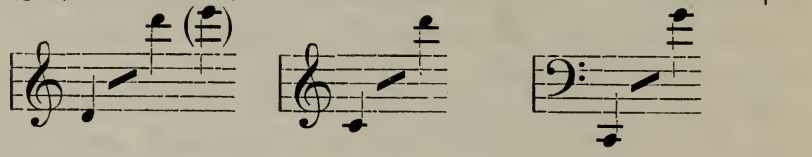
Bachs Orchesterkunst fand in ihm selbst ihre höchste Ausbildung und Vollendung. Sie blieb ohne Nachfolger und mußte es, denn sie bildet ein untrennbares Teil von dem Wesen des Meisters selbst, seiner Individualität; die Kunst eines Riesen, der sich einen himmelanstrebenden Palast baut, um darin zu wohnen, einen Palast, in dem der gewöhnliche Sterbliche als Zwerg erscheint.

Das Orchester Händels.[1])

Holzbläser.

Querflöte (große und kleine). Oboe. Fagott. Kontrafagott eine Oktave tiefer

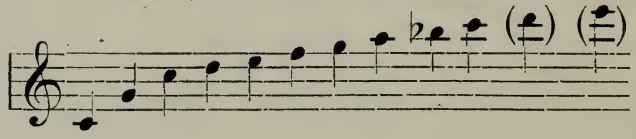
Umfang:



Blechbläser.

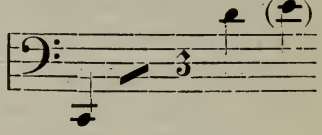
Trompeten (in C und D).

Freie Töne:



Hörner derselbe Umfang in entsprechend tieferer Lage, z. B. tiefes C-Horn eine Oktave tiefer, F-Horn eine Quinte usw.

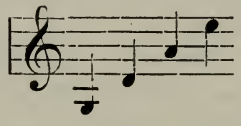
Posaunen Alt-, Tenor-, Baßpos.



Streicher.

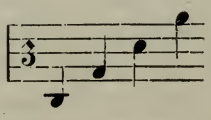
Violine (im Tutti bis e).

Stimmung:



Viola.

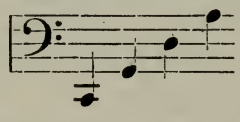
Stimmung:



(Violetta marina) nur im Orlando.

Violoncello

Stimmung:



(Viola da Gamba) s. unten.

Schlaginstrumente.

Pauken und im Saul Glockenspiel.

---

1) Die Angabe des Umfangs bezieht sich auf die Verwendung der Töne im Orchester Händels. Im Solo erweitert sich bei Händel sowie bei Bach der Umfang nach oben hin besonders in den Streichern.

Continuo.

Violoncelli, Kontrabässe (Viola da Gamba), Fagott (Kontrafagott).

Für die Ausführung der Harmonie: Cembalo, Orgel, Teorbe (Laute) und Harfe.

Das Orchester J. S. Bachs.

Holzbläser.

Querflöten (selten Langflöten). Oboe, Oboe d'amore (Terz tiefer als die Oboe). Oboe da caccia (Altoboe, Quint tiefer als die Oboe). Fagotte.

Blechbläser.

Trompeten (Zink). Hörner (Corno da tirarsi). Posaunen.

Schlaginstrumente.

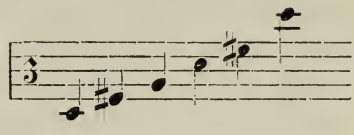
Pauken. (Glöckchen.)

Streicher.

Violino. (Viol. piccolo, Oktav-Geige.)

Viola. Viola d'amore.

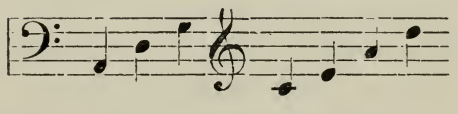
Stimmung:



(Viola pomposa) (Stimmung wie Violoncello mit einer fünften Saite auf e).

Viola da Gamba.

Stimmung:



Violoncello. (Violoncello piccolo, Oktav höher.)

Continuo.

Violoncelli, Kontrabässe, Fagotte und Orgel (Cembalo).

2. Teil.

Das moderne Orchester.

Das Orchester der Klassiker.

4. Kapitel.

Das Orchester Haydns und Mozarts.

Bis dahin war die Instrumentalmusik in erster Linie an die Vokalmusik in Oper und Kantate gekettet. Ihr selbständiges Auftreten ist mehr ein zufälliges, nebensächliches. J. Haydn wird ihr Befreier, indem er das Verhältnis umkehrt und die Instrumentalmusik als selbständige Macht in den Mittelpunkt der Kunst stellt. In Haydn feiert sie ihre ersten großen Triumphe. Erst so, in voller Unabhängigkeit vermag die instrumentale Kunst sich frei zu entfalten und zu der Höhe der Ausdrucksfähigkeit zu gelangen, die sie in den Meisterwerken eines Beethoven, Rich. Wagner, Rich. Strauß tatsächlich beweist. Wir können deshalb mit Recht J. Haydn den wirklichen Begründer des modernen Orchesters nennen.

Der polyphone Stil der vorhergehenden Zeit in Deutschland, wie er sich in seiner höchsten Vollendung in J. S. Bach verkörpert, stand einer solchen Entwickelung im Grunde genommen entgegen. Schon die Notwendigkeit, ein Thema, z. B. das einer Fuge, in allen Stimmen als Grundgedanken gleichmäßig durchzuführen, das dadurch erzeugte Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen stellt auch die Instrumente unter ähnlichen Zwang. Ohne Rücksicht auf ihre Individualität müssen sie alle denselben Gedanken aussprechen. Sie vermögen nur eine gleichmäßige Grundstimmung durch die Mischung der Farben zu erzeugen. Die das ganze Kunstwerk erzeugende Macht des Kerngedankens erdrückt ihre Individualität. Tritt aber ein Instrument konzertant, individueller heraus, so drängt es die übrigen Instrumente als Gesamtheit dafür während des ganzen Stückes in den Hintergrund.

Erst das Anbahnen eines neuen Stils, der die Fesseln der Polyphonie durchbrach, machte die Entwickelung einer Instrumental-

musik individuellen Gepräges möglich. Dieser Stil erhob das „Gesangliche" zu seinem Prinzip. An Stelle des rhythmisch frei gegliederten Themas des polyphonen Kunstwerks, das unbegrenzt, sich selbst stets fortzeugend, die ganze Entwickelung aller Stimmen gebiert und organisch aus sich herauswachsen läßt, selbst unbegrenzt, tritt in dem neuen Stil das beiderseits abgegrenzte, rhythmisch in gleiche Teile gegliederte Thema als ein für sich bereits erfaßbares Wesen. Es will die Entwickelung nicht erzeugen, sondern durch die Entwickelung zu immer größerem Leben und Glanze erzogen werden. Es will herrschen und befehlen, alles andere soll ihm untertan sein: die Herrschaft der Melodie. Die andern Stimmen sind berufen, es auf seinem stolzen Lebensgange zu begleiten, es von allen Seiten zu beleuchten, mit Blumenguirlanden zu umranken; freiwillig, ungezwungen, nicht unter dem harten Gesetze zwangvoller, kontrapunktischer Logik. Wie lichte Genien umschweben sie ihren Herrscher und tragen ihn empor. In einem zweiten Thema aber führen sie ihm die holde Braut zu. Aus dieser Verbindung aber sprossen in der Durchführung neue Lichtgestalten hervor, das neue Paar immer mehr verklärend. Und dieses holde Spiel zerflattert nicht im Unendlichen, es wird zusammengefaßt durch die Einheit der Idee. Ordnung und Maß, die befreiende Macht des Gesetzes, regelt der Schönheit Spiel und gestaltet es zum Kunstwerk. In die Erscheinung tritt es in der „Sonatenform". Aber dieses neue Kunstwerk verachtet doch nicht die gewaltigen Errungenschaften der alten polyphonen Kunst, sie bestreitet nur ihre Selbstherrlichkeit dem homophonen oder harmonisch-melodischen Stil gegenüber. Je reifer sie wird, desto mehr verwendet sie beide neben- und ineinander in demselben Stücke. Das bedeutet einen Riesengewinn an neuen Ausdrucksmitteln.

Auch hier nehmen alle Stimmen, alle Instrumente an der Gestaltung wichtigen Anteil, wie im polyphonen Satz; sie alle haben dasselbe Recht, die Führung zu übernehmen. Sie tuen es aber nur, wenn das, was sie aussprechen wollen, aus ihrem Charakter heraus entspringt. Keine Form, keine Logik der Stimmführung zwingt sie, anders als in ihrer Sprache zu reden; sie werden zu freien Wesen, die niemals ihren Charakter verleugnen müssen. Bald tritt das eine, bald das andere Instrument an die Spitze und erzählt und offenbart uns sein eigenstes Wesen, bald vereinigen sich mehrere zu einer neuen klanglichen Individualität. Jedes versucht, in seiner Art an der Gestaltung der Idee teilzunehmen.

An die Stelle der einheitlich getönten Zeichnung des rein polyphonen Kunstwerks tritt nun die wirkliche Malerei in Farben. Durch die Farbe sollen die Bilder zu uns reden. Ihre Palette haben diese neuen Maler der Töne mit allen Farben nebeneinander besteckt. Frisch und kräftig setzen sie die Farbentöne in bunter Mannigfaltigkeit auf die Leinwand, ein harmonisches Ganze erzeugend im Bilde, wie es ihnen die Phantasie vorgezaubert. Anfangs mehr in der lichten, ungedeckten Manier des Aquarells oder des zarten Pastells, werden diese Farbentöne immer leuchtender und tiefer und ausdrucksvoller, bis bei Beethoven bereits die unergründliche Farbenglut eines Rembrandt uns umfängt. Immer mehr erkennen wir als höchstes Ziel, aus der Farbe heraus zu erfinden und die Gedanken zu gestalten, bis diese in unserer Zeit in R. Wagner, R. Strauß als gleichberechtigtes Ausdrucksmittel neben Thematik und Rhythmik tritt und sich mit ihnen zu einer Wesenseinheit verbindet.

Diese Entwickelung „der Farbe als Ausdruck" beginnt mit J. Haydn. Die Form aber, in der sie zur lebendigen Erscheinung wird, ist die instrumentale „Symphonie". Haydn ist es, der dieser neuen Form die Weihe des Genius erteilt. Die Entwickelung des Orchesters aber ist aufs engste mit dieser Form verknüpft.

Es ist das Recht des Genies, das, was die Zeit vor ihm errungen und geschaffen, als sein Eigentum für sich in Anspruch zu nehmen. Nicht Neuerer, sondern Vollender ist das Genie.

So ist auch Haydn nicht der Erfinder der Symphonie. Nichts ist an dieser Form, was er nicht schon fertig vorfand. Er aber war es, der, indem er das Vorhandene sich aneignete, dieser Form höchstes Leben einhauchte, daß sie fortzeugend Neues, Herrliches aus sich gebären mußte.

Viele Kräfte haben zusammengewirkt, die Symphonie zu schaffen. In A. Scarlattis Opern-Ouvertüre oder Sinfonie, die zwischen zwei schnelle Sätze einen langsamen stellt, erkannten wir bereits die Grundform der Symphonie. Von ihr übernahm das Instrumentalkonzert diese Form. Vielleicht war Sammartini der erste, der die Sinfonie von der Oper löste und sie zum selbständigen Instrumentalwerke erhob. Seitdem entstanden immer mehr solcher selbständigen Konzertsymphonien. Aber auch die französische Ouverture mit ihrem breiten Grave-Eingang, dem in der Regel ein kunstvolles Allegro und ein langsamer Satz folgten, blieb nicht ohne Einfluß. Auf eine strengere, motivische Durch-

bildung des Satzes wirkte ferner das Concerto grosso fördernd ein. In demselben Sinne mußte auch die reich gepflegte Suite oder Partita auf die motivische Entwickelung des Symphoniesatzes Einfluß üben, besonders in ihren Einleitungssätzen, in denen sich bereits bei J. S. Bach das in einem zweiten Thema ausgedrückte Prinzip des Gegensatzes, als der Grundlage des Sonatensatzes, erkennen läßt.

Das Menuett der Symphonie aus der Suite herzuleiten, scheint mir nicht angänglich. Es ist vielmehr mit der Ouvertürenform übernommen, die es häufig als Schlußsatz verwendet. So besteht Händels Ouvertüre zu „Herakles" aus Einleitung, Allegro und Menuett, die zu „Joseph" aus einem Andante, Larghetto, Allegro und Menuett. Genau so verwendet es noch Haydn in verschiedenen seiner frühen Symphonien.[1])

Als Haydn damit begann, seine Gedanken in der Symphonie auszusprechen, war diese Form in Wien bereits äußerlich fertig. Eine Reihe bedeutender Musiker schrieb in ihr, an der Spitze, als das Haupt der Wiener Schule, Matthias Monn. Auch Haydns Lehrer G. v. Reutter komponierte Symphonien.

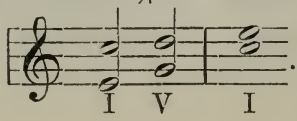
Neben der Wiener Schule, ihr an Bedeutung aber überlegen, steht die Mannheimer. Als der hervorragendste Vertreter dieser gilt J. Stamitz. An Glanz und äußerem koloristischen Effekt übertrafen die Mannheimer die Wiener bedeutend. In ihrem Orchester erscheinen bereits die Klarinetten. In Wien führte sie erst Mozart ein. Inwieweit die Wiener Schule von der Mannheimer beeinflußt ist, bildet noch eine offene Streitfrage.[2])

Der Einfluß der norddeutschen Schule mit ihrem Hauptvertreter Ph. Emanuel Bach geht sichtlich weniger nach der Seite des instrumentalen Kolorits als der Formentwickelung. In der Instrumentierung bedeuten die Symphonien E. Bachs, soweit sie mir bekannt sind, den Wiener und Mannheimer Werken gegenüber sicher kein Übergewicht. So stark der Einfluß des norddeutschen Meisters auf Haydn in bezug auf die Gestaltung des Sonatensatzes und damit der Symphonie tatsächlich ist, im koloristischen Sinn konnte Bach ihm kaum etwas Neues sagen.

---

1) S. z. B. die Symph. Nr. 4 und 9 (Bd. I) und Nr. 30 (Bd. III) der Ges. Ausg. der Haydn-W. (Breitkopf u. Härtel).

2) Vgl. die Vorrede H. Riemanns zu den von ihm veröffentlichten Werken der M.-Schule in „Denkmäler deutscher Tonkunst", 2 F VIII und 2 F VII, 2.

Von einschneidender Bedeutung ist die Aufgabe des Cembalo. Dadurch war man gezwungen, für neue harmoniefüllende Mittel zu sorgen, und es blieb nichts übrig, als dieselben aus dem vorhandenen Orchesterapparat zu nehmen. Diese Aufgabe trifft in erster Linie die Blasinstrumente, die nun eine doppelte Verwendung finden, einerseits als melodieführende Instrumente, anderseits als harmonische Füllung. Die italienische Oper hatte sie immer mehr in den Hintergrund gedrängt und stiefmütterlich behandelt. Nun werden sie zu einem wichtigen, unentbehrlichen Faktor. Das gilt besonders von den Hörnern, mit denen die Italiener kaum etwas anzufangen wußten. Ihrer Tonlage nach vermögen gerade sie die durch das Fehlen des Cembalo entstandene Lücke im Herzen des Klangkörpers auszufüllen. Dabei aber verleihen sie zugleich dem Orchesterklang eine bis dahin ungekannte Wärme. Ihre Wichtigkeit als Cembalo-Ersatz werden wir gerade bei den frühen Symphonien Haydns erkennen. Auch die Trompeten steigen aus ihrer Höhe herunter, um die Lücken füllen zu helfen, ohne deshalb ihren glänzenden Charakter einzubüßen. Die Kunst des hohen „Clarinblasens", wie wir sie bei J. S. Bach bewundern, war als typisch-deutsche Kunst weder den Italienern noch Franzosen in dieser Virtuosität eigen. Die Trompeten erfuhren hier, wie wir besonders bei Rameau sehen, eine mehr aus der Fanfare — dem Feldstückblasen — entwickelte Behandlung, meist zweistimmig. Auf diese Art stützt sich nun auch die unserer Symphoniker, vor allem Haydns. Daß sowohl Trompeten wie Hörnern gerade in der Mittellage eine Reihe Töne fehlten, verschlug für diesen Zweck nicht viel. Die harmonischen Grundlagen der neuen, sog. „galanten" Kunst waren zu einer Einfachheit gelangt, die der polyphonen Kunst J. S. Bachs geradezu entgegengesetzt erscheint. Das Verhältnis von Tonika und Dominante beherrscht alles. Auf ihm basiert die thematische Bildung mit Vorder- und Nachsatz, auf ihm der Bau des ganzen Satzes mit Hauptsatz in der Tonika, und Seitensatz in der Dominante. Die drei Harmonien des Grundakkords, des Akkordes der Ober- und Unterdominante mit ihren ersten einfachen Ableitungen genügen fast vollständig. Mit den vorhandenen Tönen der Mittellage von Trompete und Horn ließen sich aber gerade diese Angelpunkte bestimmend festlegen. Das zeigt sich am deutlichsten in der typischen Formel dieser Instrumente aus 

. Sie enthält alle Töne, die

in dieser Lage möglich sind, nacheinander; ist gleichsam ein Naturgebilde. Zugleich aber stellt sie die einfachste Kadenz, aus Tonika, Dominante, Tonika, dar. So im Besitze gerade der Töne der beiden grundlegenden Harmonien des neuen Stils sind die Hörner wie geschaffen für ihre neue Aufgabe. Um nun aber jeder Tonart gerecht werden zu können, mußte man Hörner verschiedenster Grundstimmung haben. Man baute aber nicht für jede Tonart ein eigenes Horn, sondern nur für einzelne und stellte die fehlenden Stimmungen dadurch her, daß man das Horn durch einschiebbare Verlängerungsstücke (Bogen) nach Bedarf tiefer stimmte. So ließ sich z. B. durch Einsatz eines Bogens ein F-Horn in ein E- und Es-Horn umgestalten, usw.[1])

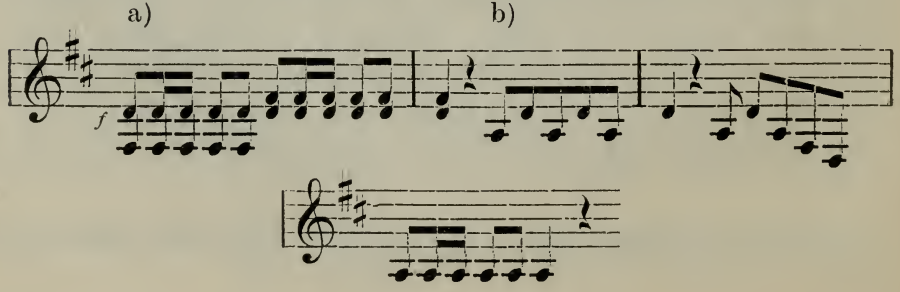
Da sich nun die ganze Behandlung des Hornes und ebenso der Trompete auf die harmonische Gestaltung bezieht und nur durch diese möglich ist, so mußte ihre Verwendung eine immer schwierigere werden, je mehr die Harmonien sich entwickelten, je reicher ihr Wechsel wurde, ja sie konnten dieser Entwickelung sogar hinderlich werden, sie hemmen. Dieser Moment tritt in der Tat schon bei Beethoven ein. Dies am Kunstwerk zu verfolgen, gehört zu den interessantesten Problemen der instrumentalen Kunst. Doch kehren wir zunächst wieder in die Jugendzeit unserer Symphonie zurück, für die solche Gefahren noch in weiter Ferne lagen.

Die Art, wie Haydn die Form der Symphonie übernimmt und anwendet, zeigt zunächst durchaus nichts Revolutionäres oder selbst Außergewöhnliches. Ganz im Sinne und der Art seiner Lehrer will auch er Symphonien schreiben, und die eiserne Notwendigkeit, die ihn lange zwingt, mit geringen instrumentalen Mitteln zu arbeiten, läßt ihn sogar häufig jenen gegenüber arm erscheinen. Aber der göttliche Funke seines Genies entzündet immer neue Lichter in seiner Seele, daß sie heller und heller strahlt. Die Ideen wachsen an Fülle und Gehalt und bedürfen einer immer reicheren und kostbareren Fassung. Welch ein Unterschied und Abstand zwischen den bescheidenen ersten Symphonien Haydns, die uns jetzt in den drei ersten Bänden der neuen, prächtigen Gesamtausgabe vorliegen, und den glänzenden Werken der Londoner Zeit! Ein langes Leben war nötig, um dieses Ziel zu erreichen, und die Götter gaben es ihm gnädig, auf daß er sein Werk zur Vollendung führe. Mitten

1) Genaueres hierüber siehe in des Verfassers demnächst folgenden Bande: Die Instrumente des Orchesters usw.

durch seinen Lebensweg aber fährt ein glänzender Stern, Mozart, und das helle Licht, das er in alle Welt strahlt, fällt auch erwärmend in Haydns Herz, daß es heißer erglüht in gesteigerter Lebenskraft. Nun wird sein Ausdruck noch inniger, seine Melodik gehobener und vertiefter und seine Farben leuchtender und strahlender. Und noch ein Glück war ihm beschieden. Wie der Tag, der strahlende, sich dem Abend neigt, erschaut er neben sich den, der berufen war, als sein Erbe das, was er gesäet, zu tausendfältiger Frucht reifen zu lassen: Beethoven.

Im Jahre 1759 war J. Haydn Kapellmeister des Grafen Morzin in Lukavec geworden. Ein wenn auch nur kleines Orchester stand ihm hier zur unbeschränkten Verfügung. Für dieses schrieb er 1759 seine erste Symphonie. In ihrer Architektur und Durchbildung des thematischen Materials zeigt sie bereits klar und fertig die symphonische Form ausgebildet, ausgestattet durch eine Reihe typischer melodischer Züge Haydns. Viel weniger gilt das vom Kolorit. Die Orchesterbesetzung beschränkt sich neben den Streichern auf zwei Oboen und zwei Hörner. Aber nicht dieser Mangel an Farben ist der Grund, dieselbe kleine Besetzung findet sich in einer ganzen Reihe späterer Symphonien, z. B. der in F-Dur aus dem Jahre 1770 ebenso. Vielmehr ist es noch die mangelnde Kraft, sich von alten Traditionen zu befreien. Zwar ist schon vorher an die Stelle der chorischen die einfache Besetzung der Blasstimmen getreten, aber die Oboen haben noch ihren allgemeingültigen Charakter, wie bei Händel, nicht abgestreift. In ihrer melodischen Führung laufen sie nach alter Art mit den Geigen zusammen. Nur da, wo sie die Harmonie füllen, erscheinen sie als etwas Neues und durch die Art, wie sie hier schon nach melodischer Selbständigkeit streben, interessant. Charakteristischer treten die Hörner auf. Meist vereinigen sie sich mit den Oboen zu einem harmonischen Satz. Dabei streben sie aber nach Wahrung ihrer Eigenart. Während z. B. gleich im ersten Forte dieser Symphonie die Oboen zwei Töne des Akkords breit aushalten, lösen die Hörner ihre Töne rhythmisch, fanfarenartig auf:



An einer anderen Stelle finden wir schon das durch weiche, gezogene Horntöne erzeugte warme Stimmungskolorit.

Die dritte Symphonie, mit der Besetzung der ersten, fügt den drei Sätzen zum erstenmal das Menuett bei, — wie wir schon sagten, nicht als Haydns Erfindung.

Es war seit Lully Sitte, den ursprünglich zwei Teilen des Menuetts noch zwei weitere anzufügen, in denen dann meist drei Blasinstrumente — etwa zwei Oboen und Fagott — das Wort allein führten, daher der Name Trio für diese Teile. Diese Verwendung der Bläser an dieser Stelle bleibt auch nachher im Gebrauch. Selbst bei Beethoven erkennen wir sie noch deutlich, z. B. im Trio des Scherzos der Eroika. Für Haydn besonders gibt diese Sitte stets Anlaß zu reizendem Wechselspiel der Bläser. Das Finale aber dieser Symphonie dürfte Mozart als Vorbild seiner Meisterfuge der Jupitersymphonie vorgeschwebt haben. Das Thema ist wie geschaffen zu charakteristischer Verwendung der Hörner.

Einen ganz bedeutenden Schritt vorwärts zeigt die VI. Symphonie. Im Jahre 1761 war Haydn nach Eisenstadt in den Dienst des Fürsten Esterhazy getreten. Hier fand er nicht nur eine besser besetzte Kapelle vor, sondern auch an die einzelnen Spieler derselben durfte Haydn schon ganz andere Anforderungen stellen. Wahrscheinlich ist es diese Symphonie, mit der er sich in seiner neuen Stellung einführte.

Das Werk trägt den Titel „Le matin", es gehört in die Klasse der Programmusik. Hier tritt uns zum erstenmal in voller Klarheit Haydns Sinn für das Malerische in der Musik entgegen, der einen Hauptteil seines Wesens ausmacht. Diese Vorliebe aber für tonmalerische Schilderung mußte notwendig eine Steigerung der Ausdrucksmittel erzeugen und eine feinere Differenzierung und Individualisierung der Farben hervorrufen. Das tritt in diesem Werke deutlich hervor. Dem Orchester ist eine Flöte und ein Fagott neu beigegeben. Eine Schilderung des „Morgens" auf dem Lande war ohne den flötenden Hirten nicht denkbar. Sein Morgenlied eröffnet denn auch nach kurzer breiter Einleitung den ersten Satz in einer pastoralen Melodie der Flöte, und zwar mit einem Thema, das ganz ähnlich auch Beethoven zum Anfang seiner „Pastorale" verwendet. Nun gilt es, all das kleine Leben der morgenfrischen Natur zu schildern, der Vöglein Sang, das Summen der Insekten, das Lied des leise rauschenden Baches, und zu gemeinsamer Stimmung zu vereinigen. Alles das verlangt Motive, die

nicht nur durch ihre melodisch-rhythmische Gestalt, sondern ebenso durch die Charakteristik ihrer Farbe die Illusion der Wirklichkeit erzeugen sollen. Daher der reizvolle Wechsel bunten Farbenspiels in diesem Werke, wo jedes Instrument etwas Besonderes zu sagen hat; ein Leben und Weben, wie es die Natur selbst vorgemalt. — Im Andante greift Haydn auf die Anlage des Concerto grosso zurück. Den Streichern tritt ein Concertino von einer Sologeige und Solovioloncello in reizvoller Wechselwirkung entgegen. Die Bläser schweigen in diesem Satz ganz. Besonders hübsch ist der Wechsel von Bläsern und Streichern im Menuett. Im Trio desselben aber übernimmt plötzlich das Fagott allein, das bis dahin fast nur mit den Bässen gegangen ist, die Melodie und offenbart in ihr seinen trocken-humorvollen Charakter, von dem vornehmen Violoncello gleichsam apostrophiert. — Die Anlage der Streicher im Sinne des Concerto grosso zeigt in noch größerem Maßstabe auch die folgende Symphonie „Le Midi" mit zwei Sologeigen und Solovioloncello nach alter Sitte. Dazu treten an Bläsern: Oboen, Fagott und zwei Hörner; im Adagio wirken von Bläsern nur zwei Flöten mit, im Finale aber ist wieder alles vereint. Ähnlich ist auch die Orchesterbehandlung in der Symphonie „Le soir". Die reiche Besetzung dieser Werke bleibt jedoch auf sie beschränkt, aus welchem Grunde, ist mir unbekannt. Alle folgenden Werke, bis zum Jahre 1740 mindestens, beschränken sich auf eine Grundbesetzung des Orchesters von Streichern, Oboen und Hörnern. Die Flöte tritt nur vereinzelt hinzu in wenigen Sätzen. In einer Symphonie aus dem Jahre 1765 jedoch verwendet Haydn an Stelle der Oboen plötzlich zwei Flöten, ein anderes Mal zwei Englische Hörner. Das Fagott verschwindet sozusagen gänzlich. Das ist um so auffallender, als uns berichtet wird, daß Fürst Nikolaus 1762 einen Fagottisten engagierte. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß dieser trotzdem nach alter Art den Baß verstärkte. Daß dies selbst bei reiner Streichmusik geschah, dafür haben wir selbst bei Mozart noch Beispiele. Wir finden aber jetzt eine andere Bereicherung. Die D-Dur-Symphonie (Nr. 13) vom Jahre 1763 enthält außer Flöte und zwei Oboen an Bläsern vier Hörner in D. Auch das ist keine Neuerung Haydns, finden wir doch schon bei Händel in seinem Julius Cäsar die Hörner in gleicher Zahl verwandt. Aber die Art, wie Haydn sie führt, ist bereits ungemein charakteristisch und individuell. Bald bilden sie breite gesättigte Füllungen, bald wirken sie zusammen in mächtigem, verkündendem Unisono und sprechen in ihren Motiven

ihre eigenste Sprache; aber nur selten treten sie anders als zusammen auf. Noch bedeutungsvoller erscheinen sie in der sog. „Symphonie mit dem Hornsignal" (Nr. 31) und hier besonders in dem Variationensatz. Die vierte Variation bildet ein ungemein schwieriges Hornquartett, das die Streicher nur ganz leise unterstützen. Wieder ein neues Problem der Hornbehandlung wird in der G-Moll-Symphonie Nr. 39 des Jahres 1770 gelöst. Um Grundton und Dominante dieser Tonart festzulegen, wären G-Hörner am Platze. Diesen fehlt aber die so charakteristische Terz b. Die nahe Verwandschaft mit B-Dur, der häufige Wechsel direkt in dieser Tonart würde die Verwendung der G-Hörner sehr beschränken und streckenweise geradezu ausschalten. Da greift Haydn zu einem Mittel, das schon Händel kannte und nachher C. M. von Weber und ebenso Berlioz so bewundernswert ausgenutzt haben, er nimmt vier Hörner, von denen er das eine Paar in G, das andere in B stimmt. In beiden Paaren zusammen hat er dann alle für die Tonart und ihren Wechsel wichtigen Töne, vor allem die Mollterz b (als Grundton des B-Hornes). Diese Art, die Hörner paarweise verschieden zu stimmen, war aber auch den Mannheimern bekannt. So stimmt sie Holzbauer in einer Tenorarie mit Chor seiner Oper „Günther von Schwarzburg" in F und D.

Zu dem Ensemble von zwei Oboen und zwei Hörnern treten in einigen wenigen Symphonien noch die Trompeten und Pauken hinzu. Zum erstenmal erscheinen sie in der C-Dur Symphonie (Nr. 20) vom Jahre 1764. Die Führung der Trompeten ist wenig interessant, außer an ein paar Stellen des Finale laufen sie stets im Gleichklang mit den Hörnern. Freier und charakteristischer erscheinen sie schon in der C-Dur-Symphonie (Nr. 38) vom Jahre 1769. — So sehr wir nun auch gerade in diesen Symphonien die Meisterschaft Haydns in der Behandlung der einzelnen Instrumente sowohl wie in ihrer Mischung bewundern müssen, eine vollendete Farbenwirkung in malerischem Sinne war doch so nicht zu erzielen. Die Farben stehen zu hart nebeneinander. Oboen und Hörner mischen sich nicht zu einer neuen Farbe, sie behalten im Zusammenklang jedes seine eigene Individualität bei. Anderseits sind es gerade die Oboen, die in ihrer Farbe von den Streichern am wenigsten abstechen und einen Gegensatz zu ihnen bilden. Das hatte die Alten veranlaßt, sie meist mit diesen zusammen zu führen, und auch Haydn huldigt in diesen Werken noch sehr diesem Prinzip. Dazu kommt das verschiedene Klangvolumen der drei Farben. Bei

der schwachen Besetzung der Streicher mußten die Hörner, zumal wenn sie vierfach besetzt waren, mächtig dominieren. Es fehlen noch die charakteristischen Mischfarben, die imstande sind, einerseits die Farbenübergänge und Mischtöne zu schaffen, welche die Oboen vor allem von den Streichern zu lösen vermögen, indem sie dieselben zu sich in Gegensatz setzen, und anderseits in ihrer Gesamtwirkung ein in allen Gruppen ausgeglichenes Ensemble zu schaffen, in dem keine Farbe die andere erschlägt. Dazu war eine ständige Besetzung der Flöten und Fagotte notwendiges Erfordernis.

In den Werken der achtziger Jahre bahnt sich dieses ideale Klangverhältnis an.

Vergleicht man die Werke Haydns bis zu dieser Zeit mit denen der Komponisten der Mannheimer Schule, so erkennt man leicht, daß von einer direkten Beeinflussung durch letztere wohl kaum die Rede sein kann. Was die klangliche Orchestertechnik betrifft, wird Haydn in manchem sogar von jenen überholt. Der Klang des Mannheimer Orchesters ist meist ein vollerer, gesättigterer. Das längere Zusammenführen der beiden Geigen im Unisono, wie es Haydn häufig liebt, kennen die Mannheimer nicht. In der Angabe der dynamischen Zeichen beschränkt sich Haydn noch auf das Allernotwendigste, während in den Werken J. Stamitz' und seiner Nachfolger, vor allem Canabichs, der dynamische Wechsel in reichster und effektvollster Weise angewendet wird. Das Crescendo des Mannheimer Orchesters war weltberühmt, Haydn verwendet es kaum. Auch das Tremolo einzelner oder aller Streicher, das schon Stamitz meisterhaft anwendet, besonders in großen Steigungen, kennt Haydn kaum. Ebensowenig die reizvollen Terzengänge der Bläser, in Oktavverdoppelung, sowie die unabhängige Führung der Bläser, den Streichern gegenüber. Als aber Haydn nachher, auf indirektem Wege, durch Mozart mit all diesen Mitteln vertraut wird, hat sein Stil sich bereits so gefestigt, ist so durchaus eigenartig, daß auch diese neuen Errungenschaften als etwas Eigenes bei ihm erscheinen. Man kann also bei Haydn wohl von einem Einfluß Mozarts reden, und diesen, wie es O. Jahn tut, so hoch bewerten, daß man Haydns Kunstschaffen in ein Vor- und Nach-Mozartsches einteilt, aber nicht von einer unmittelbaren Einwirkung der Mannheimer.

Anders bei Mozart. Oktober 1772 war er nach Mannheim gekommen. Das Orchester, das er zum erstenmal in der schon genannten Oper Holzbauers „Günther von Schwarzburg" hört,

macht einen großen Eindruck auf ihn. „Es ist sehr gut und stark," schreibt er dem Vater, „auf jeder Seite zehn bis eilf Violin, vier Bratschen, zwey Oboen, zwey Flauti und zwei Clarinetti, zwey Corni, vier Violoncelli, vier Fagotti, vier Contrebassi und Trompetten und Pauken." „Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effect macht." „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!" schreibt er etwas später. Das war in der Tat eine Besetzung, wie sie besser nicht gedacht werden konnte. Zu dem großen Streichkörper steht der Bläserchor in vollem klanglichen Gleichgewicht. Letzterer aber wieder bot in sich, infolge der reichen Besetzung aller vorhandenen Farbentöne, ungezählte Möglichkeiten reizvoller Mischungen. Die ständige Verwendung der Fagotte macht erst die Holzbläser zu einem vollständigen klanglich ebenmäßigen Chor und befreit die Hörner von der Notwendigkeit, den Satz der Holzinstrumente zu ergänzen, so daß diese nun als selbständiger Klangfaktor erscheinen. Und dieses Orchester war in einer Weise geschult, besaß eine Kunst des Vortrags und der Nuancierung, daß es als ein Weltwunder angestaunt wurde. So schreibt Schubart in seiner überschwenglichen Weise: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein Forte ist wie Donner, sein crescendo wie Katarakt, sein diminuendo wie in die Ferne hinplätschernder Kristallfluß, sein piano ein Frühlingshauch." [1]) Wie die Mannheimer Meister ihren Apparat zu beherrschen wissen, zeigt eine Ouvertüre in C-Dur von C. Cannabich in der von Mozart genannten Besetzung, aber ohne Trompeten und Pauken. Die Behandlung der Bläser ist hier eine meisterhafte und durchweg charakteristische. Den Streichern stehen sie vollständig selbständig gegenüber und nehmen wie jene teil an der thematischen Führung des Ganzen. Mozart gegenüber erscheint ihre Behandlung allerdings als dick und massig. Der ungedeckte Auftrag der Farbe des einzelnen Instruments, mit der Mozart so häufig seine herrlichsten Bilder erzeugt, weicht hier der Vorliebe für Deckfarben. Den einfachen, reinen Klang der Oboe z. B. mischt Cannabich mit dem der Klarinette oder Flöte nicht zur Verstärkung, sondern aus rein klanglichen Erwägungen. Auch die Verdoppelung einer Linie in mehreren Oktaven wendet er bereits gerne an, sowohl im einzelnen Instrumentenpaar als auch in verschiedenen. Mit Vorliebe aber erscheinen die schon er-

1) Ästhetik, S. 130.

wähnten Terzengänge in den Bläsern, z. B. in Oboen, Klarinetten und Fagotten zusammen, eine Führung, die ja der paarweisen Besetzung der einzelnen Instrumente so vorzüglich angepaßt ist. Merkwürdig ist die Loslösung der Fagotte von den Bässen, mit denen sie nur selten hier zusammengehen. Selbst im Tutti sorgen sie mehr für breite Klangfüllung als Verstärkung der Bässe. Am wenigsten reich sind die Hörner behandelt. Übertroffen wird dieses Werk Cannabichs wohl noch von J. Holzbauer in einer Reihe von Stücken obengenannter Oper durch größere Klarheit und Bestimmtheit der Farbenverteilung. Der große Eindruck, den die Oper auf Mozart machte, war ein so nachhaltiger, daß vieles in seinen Werken, selbst den späteren, auf sie deutlich hinweist. So findet die Ouvertüre zur „Zauberflöte" in der Holzbauerschen Ouvertüre ihr Vorbild.[1]) Hier wie dort zu Anfang wuchtige Es-Dur-Akkorde, die sich in der Mitte wiederholen und so das Allegro in zwei Teile gliedern. In der Begleitung der Arien beschränkt Holzbauer das Orchester meist auf die Auswahl weniger Bläser, die er oft — wie Mozart in seinen Werken — obligat behandelt.

In ihren Symphonien sind die Mannheimer Komponisten sparsamer in der Besetzung als in den Opern. Meist beschränken sie sich in den Bläsern auf Oboen, Fagotte und Hörner, oder statt der Oboen Klarinetten. Seltener treten die Flöten dazu. Nur ausnahmsweise das ganze Ensemble der Holzbläser mit den Hörnern wie in der „D-Dur Symphonie" von J. Stamitz. Auch darin folgt Mozart dieser Schule, indem er in seinen Symphonien entweder nur Oboen oder nur Klarinetten den andern Holzbläsern zugesellt. Auch die Trompeten und Pauken verwendet Mozart nicht regelmäßig, so fehlen sie z. B. in seiner G-Moll-Symphonie. Im Gegensatz hierzu hat J. Haydn in einer Reihe seiner späteren Symphonien, besonders aus der Londoner Zeit, den ganzen Apparat der Holzbläser vereinigt, und den Hörnern sind stets die Trompeten und Pauken zugesellt wie in der D-Moll-Symphonie, den beiden Es-Dur und anderen.

---

1) Vgl. die Vorrede H. Kretschmars zu diesem Werke „Denkm. d. Tonk." VIII, 1; ferner ebenda, Jahrg. VII, Bd. II, S. XV „Der Stil und die Manieren der Mannheimer", von H. Riemann. Hier heißt es S. XXIII: „Mozart steckt in Werken aller Art voller Mannheimer Reminiszenzen, und zwar nicht nur in seinen Jugendjahren, sondern auch noch in seiner reifsten Zeit." R. belegt diesen Satz durch eine Fülle von Beispielen.

In diesen Meisterwerken Haydns findet der Aufbau des Orchesters seine grundlegende Vollendung und Festsetzung, indem es alle vorhandenen instrumentalen Grundfarben in sich vereinigt. So übernimmt es Beethoven. Alles was durch ihn und bis auf unsere Zeit noch hinzukommt, sind keine neuen Grundfarben, sondern nur Bereicherungen innerhalb der einzelnen Farbe, wie die Erweiterung der Bläser zu Gruppen von je drei oder sogar vier. Selbst die Posaunen, die Beethoven zuerst in der 5. Symphonie verwendet, kann man so auffassen, denn ihrem ganzen Wesen nach gehören sie zu der Klasse der Trompeten.

In seinen Symphonien benutzt Haydn die Posaunen nirgends, wohl aber in seinen beiden Oratorien, so z. B. in der Einleitung zur Schöpfung. Ich nenne gerade dieses Stück hier, weil es, wie kein anderes, uns einen Begriff gibt von der genialen Beherrschung der Farbentechnik Haydns. Es ragt weit über seine Zeit hinaus, indem es eine Verwendung der Orchesterfarben zeigt, die, — wie L. Schmidt mit Recht sagt[1]), „schon als ein Vorklang der musikalischen Romantik bezeichnet werden kann". Was uns in diesem Stück besonders als etwas ganz Neues auffällt, ist die eigenartige Mischung von Streichern und Bläsern zur Erzeugung neuer, charakteristischer Farben. Während sonst die Streicher als ein stets geschlossener Chor auftreten, als die zeichnerische Grundlage des musikalischen Bildes, dessen Linien von den Bläsern Farbe erhalten, ohne aber an Deutlichkeit zu verlieren, findet hier bereits ein wirkliches Mischen statt, kein Zeichnen, sondern ein Auftragen von Farbenflächen, wie in der Ölmalerei. Dieses Farbenbild steht bei Haydn selbst einzig da, aber auch bei Mozart haben wir nichts Ähnliches; ihm ist in weit höherem Maße als Haydn die Klarheit der Linien in der Zeichnung die Hauptsache geblieben. In „Schöpfung" und „Jahreszeiten" ist es vor allem der stimmungsvolle, bilderreiche Text, der den Meister immer wieder von neuem anregt, seine Farbenskala zu erweitern und zu vertiefen, und seiner Farbenfreudigkeit immer neue Nahrung gibt. Mit wie feinem sicheren Gefühl weiß er nicht jedesmal eine Situation, ein Bild nicht nur durch charakteristische tonmalerische Bewegung, sondern ebenso durch die Farbe der Instrumente eindeutig zu schildern! Ich sehe ab von den eigentlichen tonmalerischen Effekten, der Darstellung von Naturnachahmungen, wie dem Girren der Tauben durch die Fagotte,

1) L. Schmidt, J. Haydn.

dem Hahnenschrei der Oboe, dem Zirpen der Grille, dem klagenden Liede der Nachtigall, der so überaus drastischen Malerei der Worte „Die Erde drückt der Tiere Last" durch die schweren Töne des Kontrafagotts, weise vielmehr auf die höher stehenden Stimmungsschilderungen durch instrumentale Farben hin, wie jenes Bild des erwachenden Tages „Auf Rosenwolken", in dem der süße Klang dreier Flöten den ganzen lieblichen Zauber des rosigen Frühlichts in unser Herz strömen läßt, oder das Jagdbild der Jahreszeiten mit seinen vier Hörnern, und als den herrlichsten Effekt das plötzliche Aufleuchten des Lichts „es werde Licht" in der Schöpfung.

In beiden Oratorien fügt Haydn seinem Orchester noch die drei Posaunen und das Kontrafagott bei. Auch die Orgel wirkt in den Chören und Orchesterstücken mit, und in den Rezitativen das Cembalo, ein Reichtum, den keine der Symphonien aufweist.

Wie Haydn in seinen Oratorien, so entfaltet auch Mozart nicht in seinen Symphonien, sondern in den Opern seine reichsten Farbenmittel.

Von Mannheim aus war Mozart 1778 nach Paris gereist, gerade zu der Zeit, als sich dort der Kampf zwischen italienischer und deutscher Kunst in den Personen Piccini und Gluck zugunsten des letzteren entschied. Die neuen reformatorischen Ideen, wie sie aus Glucks Werken hervorleuchteten, mußten auch auf Mozart tiefen Eindruck machen und ihn zur Stellungnahme zwingen. Die reife Frucht aber dieses Einflusses ist seine Oper „Idomeneo", das Werk, welches den Wendepunkt in Mozarts dramatischem Schaffen bedeutet. Ohne ihr direktes Vorbild, Glucks „Alceste", ist sie nicht denkbar. Das gilt auch für den Reichtum der orchestralen Behandlung, vor allem nach seiten der Charakteristik. Wie tief dieses Werk auf Mozart gewirkt, erkennen wir besonders daran, daß er jene unheimliche, durch die Posaunen so feierliche düster gemalte Komturszene „Verwegner, gönne Ruhe den Entschlafenen" seines Don Juan, genau der erschütternden Orakelspruchszene in Alceste nachgebildet hat. In „Idomeneo" aber will O. Jahn geradezu „die Grundlage aller modernen Instrumentation" erkennen. „Die vollständige Benutzung der Blasinstrumente, ihre Kombination untereinander, ihre Verbindung mit den Saiteninstrumenten, die dadurch hervorgebrachte, wesentlich veränderte Färbung der Instrumentation im ganzen und die Fülle von reizenden Details in der Mischung der Klangfarben ist sein Werk." Nur in einem Werke hat Mozart diese Wirkungen noch überboten und gesteigert, in der „Zauberflöte". Was stil-

vollstes Ebenmaß und Ausgeglichenheit in der Farbengebung betrifft, steht letzteres Werk als unerreicht da. „Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit!“ ruft einmal R. Wagner aus. „Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein.“ Drei Reiche treten sich in diesem Werk gegenüber, und ihr Gegensatz spricht sich auch in der Farbengebung aus. Im Mittelpunkt das Reich Saraſtros, das der Vernunft und Humanität. Nie vorher hat Mozart etwas erfunden, was an Größe und Erhabenheit, an heiliger Weihe und sittlichem Ernst diesen Gesängen gleichkommt. Hier sind es vor allem die Posaunen, welche den erhabenen feierlichen Grundton der Stimmung erzeugen. Aber auch das Geheimnisvolle dieses Reiches mußte in die Erscheinung treten. Um es stimmungsvoll zu zeichnen, tönt Mozart die Klangfarbe seines Orchesters charakteristisch dadurch ab, daß er seinem Ensemble zwei Corni di Basseto einfügt, Altklarinetten, von in der Tat fast mystischer Färbung. So stellt er ein Orchesterkolorit hin von ganz neuem, bis dahin ungekanntem Reiz und höchster Charakteristik, wie z. B. im „Marsch der Priester“, wo sich mit den Streichern ein Bläserensemble mischt von Flöte, zwei Bassethörnern, zwei Fagotten, zwei Hörnern und drei Posaunen; ähnlich in der folgenden Baßarie „O Isis und Osiris“. — Aus gleichen Gründen charakteristischen Stimmungskolorits verwendet Mozart auch in seinem „Requiem“ und seiner „Maurerischen Trauermusik“ die Bassethörner.

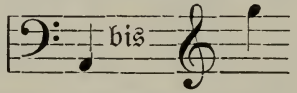
Dem Reich Saraſtros steht das des „Aberglaubens“ in der Gestalt der Königin der Nacht gegenüber. Dort erhabene Ruhe und Beharren, hier von glühendem Haß getriebene Bewegung. Aber nicht ohnmächtiger Menschenhaß, sondern der Haß einer erhabenen Königin, die über das mächtige Reich der Nacht gebietet, das den Tag zu überwinden trachtet. Und von königlichem Stolze erzählen die Farben ihrer Gesänge trotz aller lodernden Glut und Leidenschaft.

Zwischen diesen beiden Reichen bewegt sich die gemeine Menschheit, das Reich Papagenos, harmlos und einfältig. Wie das kindisch-heitere Spiel dieser Welt gewaltig gegen die düstere Leidenschaft des Nachtreichs und die ernste Erhabenheit Saraſtros kontrastiert, so auch die einfachen, lieblichen Farbentöne der Schilderung dieses Reiches jenen gegenüber; Papageno selbst wird dabei reizvoll charakterisiert durch den Klang der Hirtenflöte und des Glockenspiels.

Die wunderbare Ausgeglichenheit zwischen Form und Inhalt, wie sie bei Mozart ihre höchste Vollendung feiert, zeigt sich nicht minder zwischen diesen beiden und der Farbengebung. Zusammen aber erzeugen sie in uns den Eindruck jener höchsten Klassizität, als deren Symbol Apollo erscheint.

Das Orchester Haydns und Mozarts.

Streicher:
1 oder 2 Flöten
2 Oboen } oft nur Oboen oder Klarinetten z. B. in Mo-
2 Klarinetten } zarts Symphonien, oft auch beide vereint, s. o. in B, C oder A.
2 Bassethörner in F (Altklarinetten) nur bei Mozart (s. o.).

Umfang  eine Quint tiefer als die gewöhnliche Klarinette in C.

2 Fagotte.
2 Hörner.
2 Trompeten } nach Bedarf.
Pauken }
3 Posaunen: bei Haydn in seinen Oratorien, bei Mozart in seinen Opern und Requiem.
Große Trommel, Becken und Triangel zur Charakterisierung, z. B. Haydn: „Militärsymphonie", Mozart „Ouvertüre zur Entführung aus dem Serail". Glockenspiel: „Zauberflöte".
Cembalo: bei Haydn in seinen Oratorien und Messen usw.
Orgel: ebenfalls und in Mozarts Requiem und Kirchenstücken.

5. Kapitel.

Das Beethoven-Orchester.

Aus naiver Denkungsart, aus naivem Empfinden ist Mozarts Kunst geboren, eine Verklärung des reinen und schönen Menschendaseins, seine Werke „Götterssprüche aus dem Munde eines Kindes". In Beethovens sentimentalischer Natur herrscht die Poesie tiefringender Innerlichkeit, die in dämonischem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaseins weit hinausragt, und — wie Schiller sagt — nicht mächtig ist durch die Kunst der Begrenzung, sondern durch die Kunst des Unendlichen. In der erhabenen Natur

findet er den Maßstab für sein Kunstwerk, für sich selbst. Von ihr geführt, wächst er über sich hinaus zur sittlichen Freiheit der Persönlichkeit, und mit sich erhebt er sein Kunstwerk in eine höhere, idealere Sphäre, in das Gebiet des Sittlichen. Denn, „jene liebliche Harmonie der Töne, die den ästhetischen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moralischen" (Schiller). Durch das Morgentor des Schönen soll seine Kunst den Menschen hinführen zum Göttlichen als dem höchsten Schönen, als dem Guten: eine ethische Kunst. „Freie Bekenntnismusik" nennt sie Göhler. „Dadurch daß er seiner Musik den ethischen, den metaphysischen Hintergrund gegeben hat, daß sie auf nichts ruht als auf den großen die Welt anschauenden Gefühlen eines der tiefst veranlagten Menschen, bedeutet sie für die musikalische Kultur des 19. Jahrhunderts mehr als die aller früheren Meister zusammengenommen."

Diese unendliche Vertiefung der Auffassung des Kunstwerkes zwingt den Meister zu höchster Anspannung aller Kräfte, eine Anspannung, die sich bis zu schmerzvollstem Ringen steigert, von unstillbarer Sehnsucht getrieben. Nirgends aber sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt anwachsen, wie in seinen Instrumentalwerken, vorab seinen Symphonien. „In ihnen", sagt R. Wagner, „bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandteile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen." Während bei den Vorgängern Beethovens die Melodie als etwas Fertiges erscheint, erkennen wir bei Beethoven „den natürlichen Lebensdrang, diese aus dem inneren Organismus heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unseren Augen gebären." Erst durch seine Stellung zum Ganzen und im Ganzen erhält das Thema seine wirkliche Bedeutung, erst durch die Entwickelung des Ganzen gelangt es zu höchster Eindeutigkeit und Klarheit. Damit wächst von selbst die Bedeutung der einzelnen Glieder des Organismus des Satzes, indem sie nun unter eine bestimmte Idee gestellt werden. Die Verbindungsglieder, die früher einen mehr äußerlichen Zweck, den der Überleitung und Verknüpfung der Themen hatten, werden zu bedeutsamen Wesen, mit der Aufgabe, die Grundidee zu höchster Bedeutung zu erziehen. In diesem leben-

wirkenden Organismus verschwindet das Nebensächliche vollständig. Das bedingt zur Erreichung des höchsten Zwecks ein Anspannen aller Mittel bis zum äußersten, sowohl der harmonischen als rhythmischen, nicht zum mindesten aber auch der farbengebenden. Die notwendige, stete Bereicherung des thematischen Materials und seine selbständige Bedeutung schafft eine Menge neuer Möglichkeiten charakteristischer instrumentaler Farbengebung. Die vielen Motive und Linien, welche notwendig sind, die Grundidee zu höchster Klarheit zu erziehen, sie bald nebenherlaufend beleuchten, bald als Gegensatz scharf hervorheben, bald wie mit Blumengewinden umspielen, sie alle bedürfen ihrer charakteristischen Farbe, sie alle bieten immer neue Gelegenheiten, sowohl die einzelnen Instrumente in ihrer vollen klanglichen Individualität reden zu lassen als auch durch ihre Mischung einen Gesamtfarbenton zu erzeugen von wunderbarer Tiefe und Wärme. Die Tendenz Beethovens, alle Glieder organisch lebendig zu gestalten, läßt ihn auch die konventionellen Tuttistellen auf Tonika und Dominante, wie sie Haydn und Mozart häufig als Höhepunkte anwenden, ohne andern Zweck als äußeren Glanz zu erzeugen und zu gliedern, nicht nur vermeiden, er wandelt sie um in Stellen von vielsagendster, inhaltlicher Bedeutung und organischem Gepräge. Auch er ist, wie seine Vorgänger, im Tutti harmonisch durch die Unvollständigkeit der Hörner und Trompeten auf die einfachsten Verhältnisse beschränkt und gebunden. Aber Beethoven hat andere Mittel, diesen Mangel zu ersetzen. Er ist in erster Linie Rhythmiker, hier liegt der Fortschritt in seiner Kunst am offenkundigsten vor uns, und kraft dieser rhythmischen Gewalt vermag er gerade in seinen Tuttis die höchste Kraft des Ausdrucks zu entfalten. Die Bedeutung des Rhythmischen prägt sich auch besonders aus in der Vorliebe für scharfe dynamische Gegensätze und scharfe Akzente, die das Gleichmaß der Bewegung energisch unterbrechen oder Spannungen von einer Intensität erzeugen, durch welche der lebendige Trieb zu höchster Kraft aufgestachelt wird. Alles das gab notwendig der Verwendung der Instrumente besonders in ihrer Zusammenfassung eine Reihe neuer Aufgaben und Betätigungen. Der Hauptmangel des Orchesters, wie es Beethoven übernommen, bestand in der Ungleichheit der Bedeutung der drei Klanggruppen. Die Holzbläser zwar erscheinen den Streichern gegenüber als freie, selbständige Macht; die Blechbläser dagegen entbehren fast stets eigener organischer Bedeutung, sie dienen lediglich koloristischen Zwecken, und nur

ausnahmsweise erhalten sie vereinzelt höhere Bedeutung. Eine solche Stellung mußte in dem lebenzeugenden Organismus Beethovenscher Kunst als ein einschneidendes Hindernis erscheinen. Wie sehr Beethoven unter diesem Mangel leidet, erkennt man schon in seinen ersten Instrumentalwerken. Aber in der Art, wie er ihn zu überwinden sucht, zeigt sich die ganze Kraft seines Genies. Er erreicht es zum erstenmal vollständig in seiner „Eroika". Mit diesem Werke ist das Wesen und die Gestalt des Beethoven-Orchesters begründet; aber noch mehr, in dieser Symphonie erscheint es nicht nur als ein fertiges Gebilde, sondern zugleich als ein Höhepunkt der Vollendung. „Wir haben darüber zu staunen", sagt R. Wagner, „wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen. In diesem Bezug bleibt seine 'Sinfonia eroica' nicht nur ein Wunder der Konzeption, sondern nicht minder auch ein Wunder der Orchestration."[1])

In seiner ersten Symphonie schließt sich Beethoven noch vollständig an Haydn an. Denn — um das gleich festzustellen — Beethovens symphonische Kunst geht nicht auf Mozart, sondern auf Haydn als Vorbild zurück. Nicht nur die Besetzung des Orchesters mit seinen doppelten Holzbläsern (Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten), den beiden Hörnern, Trompeten und Pauken neben den Streichern ist dieselbe wie bei Haydn, sondern auch die Art der Behandlung der Instrumente. An vielen Stellen wird das Vorbild direkt sichtbar. So ist gleich das Hauptthema des ersten Allegro-Satzes durch ein Haydnsches, das Hauptthema der C-Dur-Symphonie[2]) angeregt, und das Trio des Scherzo mit seiner Gegenüberstellung von Bläsern und Streichern ist einem an gleicher Stelle stehenden Trio Haydns direkt nachgebildet. Trotzdem enthält die erste Symphonie bereits viele Stellen, aus denen die Eigenart Beethovenscher Farbengebung, wie sie in den späteren Werken erscheint, spricht. Haydn behandelt die Streicher ganz im Sinne des Streichquartetts, der eigenartige Klangcharakter einer mehrfachen Besetzung kommt ihm nur schwach in ihrer charakteristischen Eigenart zum Bewußtsein. Beethoven dagegen veranlaßte das Klangvolumen der Streicher zu einer ganz bestimmten „orchestralen" Behandlung der Streicher, die genau gegen das Klangvolumen

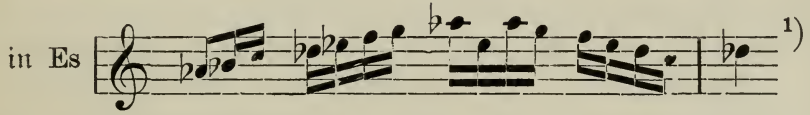
1) Bd. IX, S. 278. 2) Nr. 7 (Breitkopf u. Härtel).

des ganzen Orchesters abgewogen ist. Häufig führt er, was bei Haydn eine Seltenheit, beide Geigen zusammen, sei es in Oktaven oder im Einklang, um eine Linie besonders hervortreten zu lassen oder sie klanglich reizvoll zu gestalten, oft auf die Gefahr hin, daß der Streichsatz für sich unvollständig ist. Das braucht ihn nicht zu kümmern, denn die engere Beziehung der Streicher zu den Bläsern läßt ihn leicht letztere zur Vervollständigung heranziehen. Auch die Violoncelli beginnen, wenn auch noch zaghaft, sich von der Herrschaft der Kontrabässe mehr zu befreien und selbständiger hervorzutreten als klangliche Individualität. Während Trompeten und Hörner noch im alten Sinne auftreten, hat die Pauke sich bereits aus der Verbindung mit diesen gelöst und wirkt durch ihren eigenartigen Klang stimmungsmalerisch. Eine Stelle, wie jene berühmte Coda des ersten Teiles des Andante, wo zu der entzückenden Triolenbewegung der ersten Geige die Pauke ein Pianissimo in punktiertem Rhythmus pocht, während die übrigen Streicher und Bläser die einzelnen Taktteile abwechselnd akkordisch betonen, ist etwas ganz Neues.

Alles dies, was in den beiden ersten Symphonien nur mehr vorgeahnt erscheint, wird nun in der „Eroika" zur vollendeten Wirklichkeit. Damals war es, daß das gewaltige, unerbittliche Schicksal ihm feindlich entgegentrat und ihn auf den Weg der Leiden führte. Aber nicht um im Kampf zu unterliegen, als Held und Sieger geht er daraus hervor. Der Schmerz hat ihn zum Manne gereift, aus erhabenen Schmerzen ist Beethovens Kunst geboren worden. Die erste reifste Frucht aber dieser stolzen, edlen Männlichkeit ist die „Eroika", die „Heldensymphonie". Neue, gewaltige Ideen, von erschütternder Macht, wie sie bis dahin die Welt nie vernommen, erstehen hier plötzlich vor uns, überwältigend durch ihre Riesengröße und zwingende Macht. Eine neue, höchste Offenbarung ist der Welt geworden.

Um die neuen Ideen auszudrücken, spannt Beethoven alle Kräfte aufs äußerste an. Die unendliche Vertiefung der Idee verlangt, um sich aussprechen zu können, eine höchste Ausnutzung der Ausdrucksmittel. Sie bedarf Farben, die dem Pathos, der Leidenschaft des Inhalts an Glut und Tiefe entsprechen. Aber nicht in einer Erweiterung der instrumentalen Mittel sucht Beethoven seine Darstellungsmöglichkeit, sondern in der Vertiefung derselben, in der Art ihrer Verwendung. Die Besetzung ist dieselbe, wie die der beiden ersten Symphonien, nur daß den zwei Hörnern ein drittes

beigefügt ist: als eine Bereicherung ad hoc, die in den folgenden Symphonien wieder verschwindet. Hier jedoch ist sie ihm von großer Bedeutung und Wichtigkeit, das beweist schon seine Bemerkung: „Die drei Hörner werden beym Orchester so geordnet, daß das erste Horn in die Mitte von den zwei anderen zu stehen kommt." Eine zweite besagt, daß die dritte Hornstimme sowohl von einem ersten als zweiten Hornisten geblasen werden könne. Das war nicht überflüssig zu sagen. Denn, da die ersten Hornstimmen die Höhe, die zweiten die Tiefe naturgemäß bevorzugen, so richten die Hornisten entsprechend ihren Ansatz für die ihnen notwendige Lage ein, unter besonderer Berücksichtigung der Weite des Mundstückes. Die hohen Töne sprechen leichter mit enger, die tieferen mit weiter Mundstückbohrung an. Liegt nun die dritte Hornstimme sehr hoch, so kann sie kein zweiter Hornist blasen und umgekehrt. In der Folge wird es nun zur Regel, daß der zweite Hornist auch bei Besetzung von drei oder vier Hörnern seine tiefe Lage beibehält, während die dritte Stimme zwischen die erste und zweite tritt. Ausnahmen gibt es natürlich auch davon, und Beethoven bietet uns eine der interessantesten in der berühmten und gefährlichen Hornstelle im Adagio der IX. Symphonie. Hier wird dem vierten Horn folgende Solostelle zugemutet:



Sie ist um so schwerer, als derselbe Hornist kurz vorher bis zum Kontra-g heruntersteigen muß. Ihrer Gefährlichkeit wegen wird sie bei Aufführungen meist von dem ersten Hornisten übernommen. — Gerade die Behandlung der Hörner und ebenso der Trompeten ist es, die uns in der „Eroika" sofort als etwas ganz Neues in die Augen fällt.

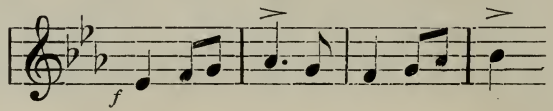
Der große, pathetische Charakter des ersten Satzes der Eroika bedurfte, besonders im glänzenden Forte, des ehernen Blechklanges.

---

1) Man kann sich heute keine rechte Vorstellung mehr davon machen, wie solche Stellen damals mögen geklungen haben. Abgesehen von der technischen Schwierigkeit fehlten dem Naturhorn eine Reihe der verlangten Töne, und diese mußten durch Stopfen erzeugt werden. Die auffallende klangliche Verschiedenheit zwischen natürlichem und gestopftem Ton dürfte auch der beste Bläser nicht zu verwischen vermocht haben.

Um seine Verwendung in dieser Ausdehnung zu ermöglichen, hat Beethoven seine Thematik von vornherein so erfunden, daß die für diesen Klang gedachten Motive der Technik und Eigenart dieser Instrumente entsprachen; er hat sie gleichsam aus dem Klange heraus erfunden und so gestaltet, daß sie nur Töne verwenden, die auf diesen Instrumenten vorhanden sind, wie gleich das erste Hauptthema des ersten Satzes zeigt. Dadurch ist die Bedeutung der Hörner und Trompeten für die thematische Arbeit von vornherein gewährleistet. Und Beethoven macht reichsten Gebrauch von ihnen. Bald führt er sie selbständig allein, bald läßt er die Hörner die Linie der Holzbläser und Streicher eigenartig färben und verstärken, bald erhebt er durch den Klang des Blechs das Ganze zu heldenhafter Größe und Pracht. Eine der interessantesten Stellen will ich hier anführen.

Nachdem am Schlusse der Durchführung des ersten Satzes das Horn das Hauptthema in Es-Dur zu dem seltsam dissonierenden Geigentremolo $\{^{b}_{as}$ leise intoniert hat, wendet sich die Musik in wunderbarer Modulation nach F-Dur. Nun soll das Thema im warmen, lichten Sonnenglanz des Hornes in dieser Tonart erklingen. Auf dem vorgeschriebenen Es-Horn ist das unmöglich, da eine Reihe der notwendigen Töne hier fehlen. Beethoven hilft sich durch den Wechsel des Hornes. Er läßt diese Stelle auf dem F-Horn blasen, das er dann später wieder gegen das Es-Horn auswechselt. Auch im zweiten Satz, dem gewaltigen Trauermarsch, behaupten die Blechbläser ihre volle, den andern Instrumenten gleichberechtigte Bedeutung und nehmen teil an der Thematik. Ich erinnere nur an die mächtige Melodie des Fugato:



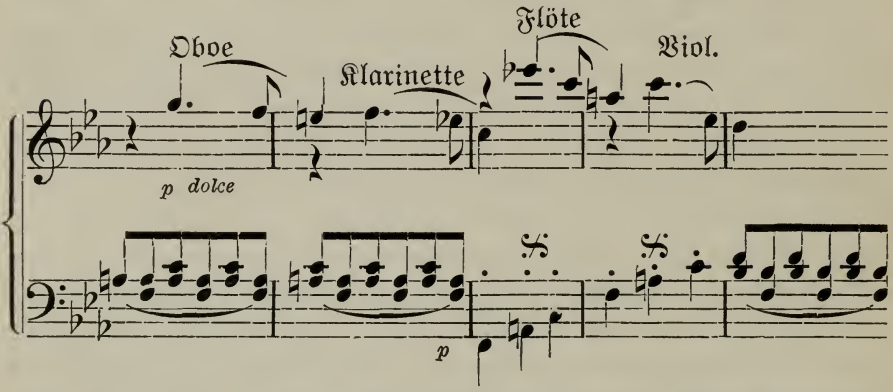
dem die höchste Steigerung dann durch den folgenden Eintritt der Trompeten verliehen wird. Beethoven hat in diesem Satz zwei Hörner in C und das dritte in Es gestimmt, der Tonart C-Moll zuliebe. So vermag diese mächtige Stelle nur das dritte Horn (in Es) allein zu blasen. Damit erhält Beethoven aber kaum die offenbar beabsichtigte grandiose Wirkung, trotz der Verstärkung durch die Klarinetten. Das ist das erste Beispiel, in dem die Mittel der von Beethoven beabsichtigten Wirkung nicht mehr gerecht werden. Es ist keine Frage, daß es uns heute, nachdem unsere Hörner es uns

infolge ihrer Einrichtung gestatten, nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten ist, diese Stelle von zwei oder sogar drei Hörnern blasen zu lassen, zumal da dadurch die letzte Steigerung nicht abgeschwächt wird kraft der einschneidenden, alles durchdringenden Farbe der Trompeten. Ähnliches gilt von der breiten Hornmelodie des Finale. — Im Trio des Scherzo übernehmen die drei Hörner zusammen dreistimmig das Thema, eine der bekanntesten und prächtigsten Hornstellen überhaupt.

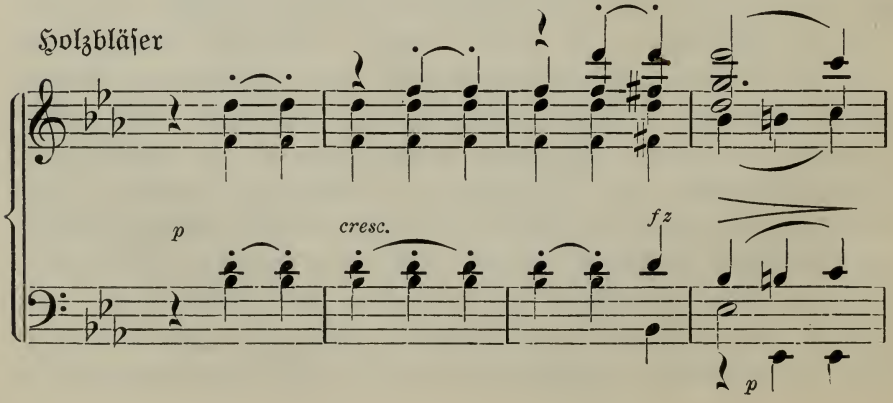
Aber nicht nur thematisch verwendet Beethoven die Hörner. Ebenso interessant und neu ist die Art, wie er in reichster Verwendung durch ihren Klang das Ganze charakteristisch färbt, gleichsam als harmonische Füllung. Trotz der, durch die Macht seiner neuen Ideen bedingten, stärkeren Modulation naturgemäß herbeigeführten Schwierigkeit weiß er mit genialer Hand das Ganze immer wieder so zu führen, daß eine Verwendung der Hörner möglich ist. Dadurch erhält sein Orchester den tiefen gesättigten Klang, der uns hier zum erstenmale mit seinem ganzen Zauber umfängt. Man hat nicht mit Unrecht eine derartige Verwendung der Hörner als Orchesterpedal bezeichnet. Wie dem Klavier das Pedal, so verleihen die Hörner dem Orchester das blühende, hallende Kolorit. Die Kühnheit, mit der Beethoven in der Eroika die Hörner führt, steht einzig in seinen Werken da. In den folgenden Symphonien stellt er seine Anforderungen wesentlich niedriger. Doch enthält fast jede Stellen, die auch heute noch den Prüfstein für den Hornisten abgeben. Erst in der IX. Symphonie läßt ihn sein kühner Wagemut wieder bis zu den äußersten Grenzen der Möglichkeit gehen. War diese neue reiche Art der Behandlung des Blechchors aus dem Streben hervorgegangen, die drei Grundfarben des Orchesters gegeneinander abzuwägen und ins Gleichgewicht zu bringen, so mußte umgekehrt die neue, größere, durch die Hörner vor allem erzeugte Klangfülle auf die Behandlung der beiden übrigen Gruppen Einfluß üben und sie zu einer entsprechend volleren und gesättigteren Klangwirkung zwingen. Manche bedeutungsvolle melodische Linie würde, von einem einzelnen Instrument vorgetragen, in der Gesamtklangfülle untergehen oder wenigstens an Bedeutung verlieren. Um dieses zu verhindern, verstärkt sie Beethoven in weit reicherem Maße, als das früher geschehen. Bald vereinigt er mehrere Instrumente zu einer neuen klanglichen Individualität und überträgt ihr diese Linie im Einklang oder noch häufiger in zwei- oder noch mehrfacher Oktavverdoppelung. Besonders häufig tritt diese Oktavführung

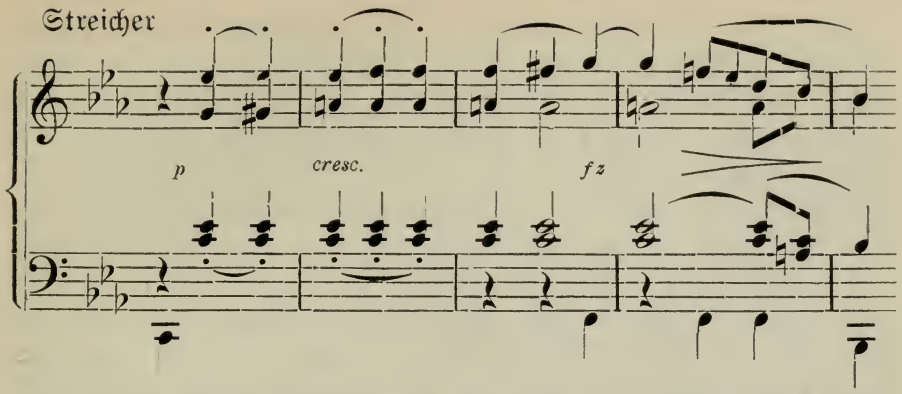
in den beiden Geigen ein, oder seltener zwischen anderen Streichern. In gleicher Weise geschieht eine derartige Verdoppelung in den Holzbläsern häufig; oft auch durch Mischung aus zwei verschiedenen Klanggruppen.

Die Behandlung der Holzbläser ist eine vollere und dickere als bei Haydn und Mozart. Ein längeres, solistisches Überwiegen des einzelnen Instruments über das andere wird bei Beethoven immer seltener, die Geschlossenheit der ganzen Architektur läßt auch hier nach einem Gleichgewicht streben. Wohl zeigen die einzelnen Holzinstrumente häufig ihre individuelle Farbe einzeln in charakteristischen Motiven, aber ihre Selbstherrlichkeit wird aufgehoben durch ein buntes Wechselspiel der Instrumente. Überall ein unerbittliches Streben nach Konzentration, nach Einheitlichkeit der Gestaltung, wie in der Form, so auch in der Farbe, z. B.:

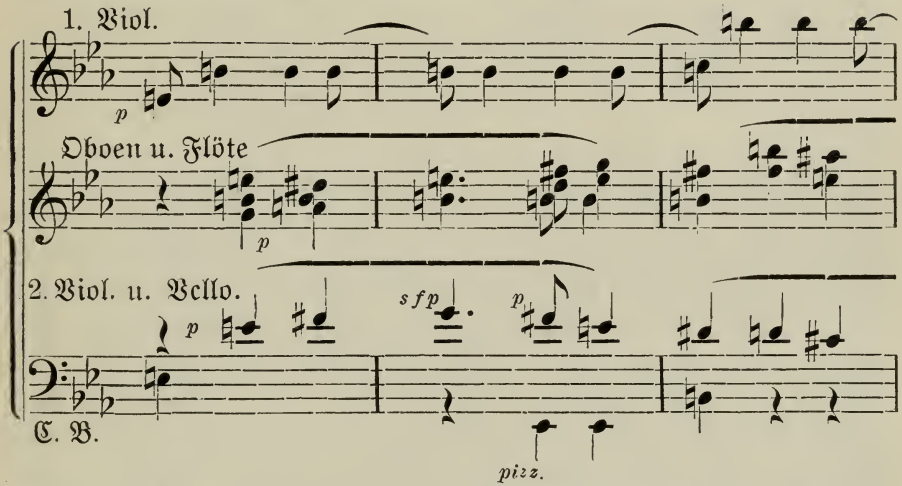


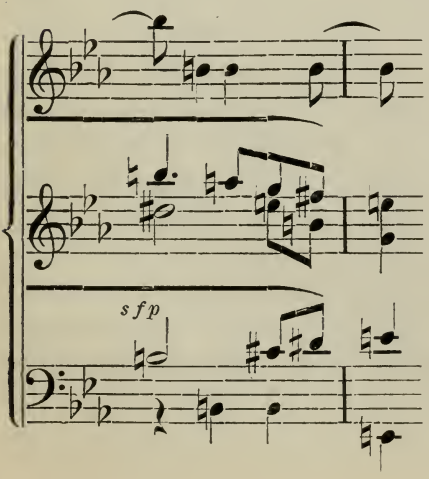
Wie zwischen den einzelnen Instrumenten, so dehnt Beethoven dieses Wechselspiel noch häufiger auf ganze Gruppen aus und läßt z. B. Holzbläser und Streicher einander antworten; z. B.:





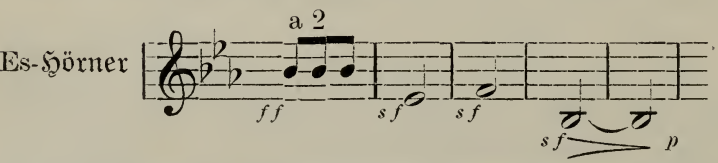
Unerschöpflich ist Beethoven in der Mischung bisher ungekannter Farbentöne. Niemals versagt ihm seine Kunst, für neuen Inhalt auch neue Farben zu finden. Als eine der schönsten Mischungen nenne ich folgende Stelle des ersten Satzes der Eroika:





Besonders reich ist auch das Finale der Eroika an herrlichen Klangmischungen; ich erwähne nur die charakteristische, sogenannte ungarische Variation: das Hauptthema durch drei Oktaven in Flöten, Violinen und Fagotten, das Variationenthema in Terzen in den Bratschen geteilt, von den Klarinetten in den höheren Oktaven verdoppelt; ferner den wunderbaren Klang des Bläsersatzes bei Poco Andante.

Die IV. Symphonie ist in ihrer instrumentalen Anlage wesentlich einfacher als die vorige. Auffallend ist, daß Beethoven hier — und ebenso in dem um dieselbe Zeit entstandenen G-Dur-Klavierkonzert — nur eine Flöte verwendet. Ob es innere oder äußere Gründe waren, die ihn zu dieser Einfachheit zwangen, ist nicht zu sagen. Erst die V. Symphonie bringt uns eine große Neuerung, aber erst im Schlußsatz. Die drei ersten Sätze benutzen das Orchester in seiner gewöhnlichen Zusammensetzung mit doppelten Bläsern, und auch das dritte Horn der Eroika fehlt. So einfach und gleichsam selbstverständlich der monumentale erste Satz in seiner instrumentalen Struktur ist, so bietet er doch ein deutlich erkennbares Beispiel dafür, daß die Darstellungsmittel mit den gewaltigen Ideen Beethovens in Konflikt geraten. Das charakteristische schmetternde Hornmotiv:

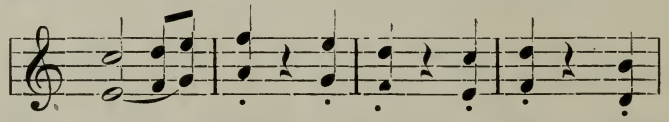


das man sogar ohne Bedenken bei großer Besetzung von drei und vier Hörnern blasen lassen wird, ist bei seiner Wiederholung im zweiten Teil den Fagotten in Fortissimo übertragen, weil es in dieser Tonart (C-Dur) auf dem Es-Horn nicht zu blasen war und ein Wechsel der Hornstimmung hier dem Meister unmöglich erschien. Es ist aber kein Zweifel, daß Beethoven auch hier den Hornklang in seiner höchsten Kraft sich vorstellt, an Stelle der in ihrer Hilflosigkeit fast komisch wirkenden Fagotte. Daß man diese Stelle heute den Hörnern zuteilt, versteht sich wohl von selbst. Damit will ich aber keineswegs der, leider einzelnen Dirigenten eigenen Sucht, Beethovens Symphonien in der Instrumentation zu „verbessern", das Wort reden. Im Gegenteil. Mit Ausnahme vielleicht dieser Stelle und der genannten Verdoppelungen in der Eroika bedürfen sämtliche ersten acht Symphonien nirgends einer Retouche — es sei denn hier und da einer Verdoppelung in demselben Instrumente bei großer Besetzung. Erst die IX. Symphonie rechtfertigt einige Änderungen, und für diese hat uns glücklicherweise Richard Wagner den Weg gezeigt. Darin liegt eben einer der genialsten Züge Beethovens, daß er stets versteht, seine Ideen so zu formen, daß sie mit den vorhandenen, allerdings bis aufs äußerste angespannten Mitteln darstellbar sind.

Doch kehren wir zur V. Symphonie zurück. So wundervolle Schönheiten der zweite und dritte Satz auch klanglich bieten — z. B. die entzückenden Terzenketten des Andante, vor allem der eigenartig stimmungsvolle Übergang zum Finale mit seinem geheimnisvollen leisen Pochen der Pauke usw. —, so bieten sie doch in der Behandlung des Orchesters nichts Außergewöhnliches. Erst der Schlußsatz zeigt ein neues Bild. Der gewaltige, hymnenartige Schwung dieses Jubelliedes sollte auch instrumental allen möglichen Glanz entfalten. Darum fügt Beethoven hier seinem Orchester alle ihm noch zu Gebote stehenden Instrumente bei: die kleine Flöte, das Kontrafagott und besonders die drei Posaunen. Letztere nicht nur als glänzende Füllung und zu machtvoller Betonung rhythmischer Akzente, sondern er läßt sie auch hervorragend an der Thematik teilnehmen, deren Linien der machtvollen Größe des Klanges entsprechend gezogen sind. Das Kontrafagott dient mehr zur Verstärkung des Basses, es vertritt gleichsam das zweite Fagott, das dadurch frei wird und mit dem ersten und dem Kontrafagott zusammen meist einen dreistimmigen Satz bildet. Selbständige Stellen, wie z. B. in der Kerkerszene des Fidelio, deren Musik gerade durch das Kontrafagott ihr eigenartiges, unheimliches Kolorit erhält, sind diesem Instrument hier nicht übertragen. Die Piccoloflöte dient hauptsächlich zur Verstärkung der ersten Flöte in der höheren Oktave, tritt aber auch an einzelnen Stellen aufs wirkungsvollste selbständig hervor.

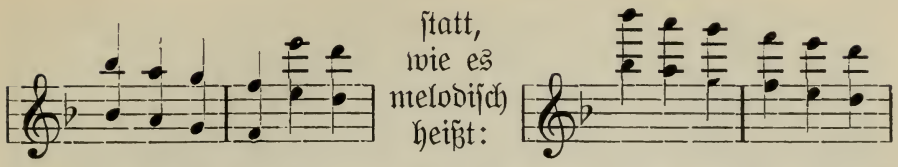
Auch in der folgenden Symphonie der Pastorale hat Beethoven neben den beiden großen Flöten Piccoloflöte und Posaunen, aber merkwürdigerweise letztere nicht wie in der V. Symphonie zu drei, sondern nur als Alt- und Tenorposaune verwendet; und zwar nur in einem Satze, dem „Gewittersturm". Das kennzeichnet den großen Meister, der seine Mittel stets dem Zwecke anpaßt, nie Überflüssiges hinzufügt, aber da, wo die Idee es verlangt, auch vor keinem Mittel zurückschreckt. So sehen wir in den beiden folgenden Symphonien, der VII. und VIII., das Orchester wieder auf seine alte Besetzung beschränkt. — Es war aber vorauszusehen, daß die stets zunehmende, unheimlich wachsende Macht der Ideen Beethovens schließlich doch mit den Mitteln in Konflikt geraten mußte, um so mehr als der Meister selbst mit Zähigkeit an dem von ihm einmal Festgelegten hielt. Gerade in der Gleichbewertung der drei Klanggruppen lag diese Gefahr begründet. Richard Wagner sagt darüber ungemein treffend: „Wenn Mozart und Haydn,

in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orchesters die zarten Holzblasinstrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des starkbesetzten Quintetts der Saiteninstrumente gleiche dynamische Wirkung zugemutet würde, sah hiergegen Beethoven sich veranlaßt, dieses natürliche Kraftverhältnis oft unberücksichtigt zu lassen. Er läßt die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe miteinander abwechseln oder auch in Verbindung treten, was uns, seit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orchesters, allerdings sehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht ist, in dem Beethovenschen Orchester aber nur unter Annahmen, welche sich als illusorisch erweisen, zu bewerkstelligen war. Zwar glückt es schon Beethoven zuweilen, durch Beteiligung der Blechinstrumente den Holzblasinstrumenten die entsprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Naturhörner und -trompeten so kläglich beschränkt, daß gerade aus seiner Verwendung dieser Instrumente zur Verstärkung der Holzbläser diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben als unzubeseitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden."[1]) Das zeigt sich vereinzelt schon in den früheren Werken. So ist es z. B. unmöglich, im Andante der V. Symphonie Takt 185 ff. die bedeutsame Nachahmung der Geigenmelodie in den Holzbläsern hörbar zu machen, wenn man das Fortissimo nach Vorschrift in allen Instrumenten durchführt, und nicht etwa beim zweiten Takt der Melodie die Streicher bis zum Mezzoforte abdämpft. Aber eigentlich erst in der IX. Symphonie tritt diese Beschränktheit der Mittel augenscheinlich hervor. So ist folgende Stelle der Holzbläser des Scherzo:



der die Streicher fortwährend das Hauptmotiv entgegen setzen, nicht zu hören, selbst bei Abdämpfung der Streicher. Es bleibt hier nichts übrig, als diese Stelle in den Bläsern durch die Hörner zu verstärken, etwa in der Art, wie Wagner es angibt. Das starre Festhalten an der Sitte, die Geigen nicht über das dreigestrichene a zu führen, läßt Beethoven einzelne Stellen lieber melodisch unklar erscheinen, wenn er z. B. schreibt:

1) Bd. IX, S. 282.



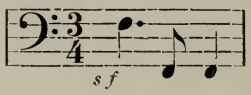
Ebenso ergeht es ihm mit den Bläsern aus demselben Grunde häufig, denn er kann sich nicht entschließen, die Flöten über das a herauszuführen. An einer Stelle des ersten Satzes gibt er in vollem Tutti der zweiten Oboe allein das Hauptmotiv, das natürlich ganz verschwindet. Bei der Wiederholung der Stelle läßt er es dann ganz fort. Wagner gibt eine Reihe solch interessanter Stellen an.[1]) Auch die Missa solemnis bietet eine Fülle von Beispielen. Im Sanctus z. B. bedarf Beethoven des hellen, freudigen Klanges der Trompeten. Sie sind aber, infolge fehlender Töne nicht imstande, die ihnen zugedachte Melodie durchzuführen. Beethoven will aber nicht auf sie verzichten, und so läßt er sie denn nur die Töne blasen, die in ihrer Skala liegen, und ersetzt die fehlenden durch Pausen, der Phantasie es überlassend, die Linie zu ergänzen. Wie sehr Beethoven an dem Überkommenen festhält, zeigt die Art, wie er in der Schlußfuge des Gloria verfährt.

Es war ein altes Herkommen, in solchen fugierten Sätzen die Singstimmen durch die Posaunen mitblasen zu lassen, colla parte. Daran hält auch Beethoven hier noch fest, indem er die Altposaune mit dem Alt, die Tenorposaune mit dem Tenor und die Baßposaune mit dem Baß im Einklange führt. Sofort stellt sich ein neues Übel ein, dadurch, daß eine solche Verstärkung in den Sopranen unmöglich ist, denn den Trompeten fehlen zu viele Töne. Es ist nun interessant zu sehen, wie Beethoven sich bemüht, das klangliche Gleichgewicht trotzdem herzustellen unter genialer Verwendung der wenigen ihm zu Gebote stehenden Töne der Trompeten und Hörner, wenn auch nicht immer mit Erfolg.

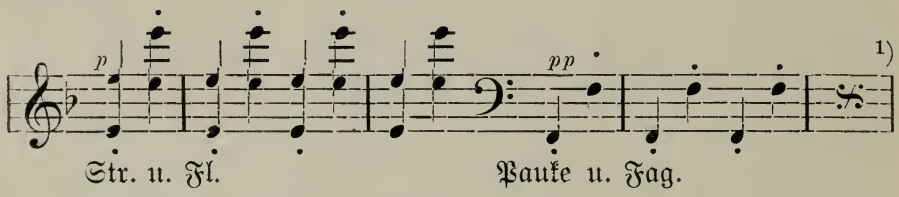
Während in den beiden Symphonien, der VII. und VIII., die Mittel in alter Beschränkung angewendet sind, tritt in der IX. Symphonie und der Missa der ganze Reichtum des Orchesterapparats seiner Zeit in Kraft, natürlich in weisester Ökonomie. Der erste Satz der IX. Symphonie enthält als Zusatz zu der gewöhnlichen Besetzung nur noch ein drittes und viertes Horn, so daß wir hier zum erstenmal in Beethovens Symphonien die nachher typische Besetzung von vier Hörnern finden. In seinem „Fidelio" ist diese

1) S. Bd. IX, S. 282 ff.

Besetzung schon vorher angewandt, so in der Es-Dur-Ouvertüre, den Finale usw. Die vier Hörner der IX. Symphonie sind aus den bereits mehrmals angeführten Gründen paarweise in D und tief B gestimmt. Dieselbe Besetzung hat das Scherzo bis zum Trio. Charakterisiert wird es durch sein ungemein prägnantes Motiv, das aus dem Klang der Pauke erfunden ist:



Die beiden Pauken sind hier, statt wie sonst immer in der Quint bzw. der Quarte, in der Oktav gestimmt auf die beiden Töne, die zugleich die Grenze des Instruments nach oben und unten bezeichnen. Schon einmal, im Finale der VIII. Symphonie, wendet Beethoven diese Stimmung an und erzielt durch sie ganz reizvolle Klangwirkungen, besonders überraschend da, wo sich das Fagott mit seinem trockenen Tone der Pauke zugesellt.



Plötzlich und überraschend setzt beim Eintritt des Trio des Scherzo der Neunten (dem D-Dur) die Baßposaune mit dem hohen d lautschallend ein, um sofort wieder zu verschwinden, nachdem sie die neue Bewegung gleichsam ins Rollen gebracht. Erst nach geraumer Zeit mischt sie sich wieder ein, erst den Baß in seinen Hauptakzenten stützend, um dann selbst das Thema zu übernehmen. Nun gesellen sich auch bald die beiden andern Posaunen hinzu. Das Adagio verzichtet auf die Posaunen. Bei dem folgenden Presto tritt das Kontrafagott zu der gewöhnlichen Besetzung und erst in der Mitte des Finale, dem Alla Marcia, beginnt von neuem eine Bereicherung des Orchesters. Zu den Flöten tritt die Piccoloflöte; zu den Pauken noch die Triangel, Becken und große Trommel, in wunderbar charakteristischer Weise verwendet. Dann bei dem

1) Nicht minder charakteristisch ist auch die Stimmung der Pauken in a und es zu Anfang des II. Aktes des „Fidelio", beklommene Angst des pochenden Herzens beim Eintritt in die unheimliche Öde des Gefängnisses malend.

majestätischen „Seid umschlungen Millionen" setzen die Posaunen bedeutungsvoll ein, eine Stimmung höchster Erhabenheit schaffend. Überall eine weise Sparsamkeit der Mittel; und diese bildet eine Hauptmöglichkeit, Steigerungen von so unerhörter Macht zu erzielen, wie sie Beethoven, und außer ihm keiner, uns in der IX. Symphonie erklingen läßt. Und nicht nur hier, auch in seinem andern Riesenwerk, der „Missa solemnis", finden wir Ähnliches. Wie ein ernstes, erhabenes Gebet beginnt das „Kyrie". Das Orchester ist das gewöhnliche mit doppelten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken, das Ganze getragen von dem vollen Ton der Orgel. Nun beginnt das Gloria mit seinem unerschöpflichen Jubel. Den Bässen ist das Kontrafagott zugesellt. Hell und freudig schmettern Trompeten und Hörner herein. Höher und höher steigt die heilige Lust. Dreimal setzt dieses Jubellied an, in stets wachsender Steigerung, das Orchester aber bleibt noch stets das gleiche. Da, im erhabensten Moment, wie der Chor in höchster Kraft ausbricht in die Worte „pater omnipotens" „allmächtiger Vater", da plötzlich ertönen im äußersten Fortissimo zu dem übrigen Orchester und der vollen Orgel die Posaunen. Da ist es, als ob das Weltall erzittere vor der Stimme des allmächtigen Gottes! Überhaupt, das ganze Werk zeigt Bilder von einer Tiefe und Verklärung durch die Farbe, die es wie in Himmelsglanz erstrahlen lassen. Soll ich Beispiele nennen? Man denke nur an die Schilderung der heiligen Nacht, das süße Geheimnis der Geburt. Leise verkünden es die Tenöre in einer, an die Urmusik des gregorianischen Gesanges anlehnenden Melodie, von Bratschen, Violoncelli und Bässen unisono begleitet. Da beginnt plötzlich ein Leuchten und Glitzern am Himmel, als freuten sich die Gestirne des hehren Wunders: Klarinetten und Fagotte in zitternden Sechzehnteln, durch eingestreute Flötenfiguren in anderem Rhythmus wie flimmernd. Alles im leisesten Hauch, eine Stelle ähnlich dem Sternenflimmern der Neunten. Dazu die unendlich zarte und breite Melodie der Streicher; in jeder Stimme nur wenige Instrumente! Oder das Bild der Kreuzigung mit dem Aufschrei der Hörner, den Klagerufen der Holzbläser zu dem „passus"; der transzendentale Schluß „et vitam venturi saeculi, Amen" mit seinem Emporstreben und Verhallen in den Wolken! Oder das „Sanctus" mit seiner erhabenen Feierlichkeit; ohne Geigen und einer eigenartig stimmungsvollen Mischung der Bratschen, Violoncelli und Bässe mit den Bläsern unter Zusatz der feierlichen Posaunen. Vor allem aber

die Einleitung zum „Benedictus", die Musik zur „Wandlung", in der plötzlich die heilige Stille zu klingen beginnt (geteilte Bratschen, geteilte Violoncelli, Bässe, Flöten, Klarinetten und Fagotte) und nun wie vom Himmel herabsteigend der Engelsgesang der Sologeige des „Benedictus"! Und diesem zarten Himmelsbilde halte man gegenüber die dramatische Kriegsmusik des „Agnus Dei" mit seinen Siegesfanfaren. Höheres und Herrlicheres hat die Kunst nie geschaffen, als uns der Meister hier bietet.

Die „Missa" hat Beethoven in eine ganz neue Welt versetzt, eine Welt der Übersinnlichkeit und der Mystik. Er hatte das Angesicht Gottes erschaut, und nun vermochte er nicht mehr zurückzukehren in die Welt der Realität. Sein Geist blieb in heiliger Ekstase fern allem Irdischen. Dieses neue, transzendentale Empfinden des Meisters mußte notwendig auch zu neuem Ausdruck, zu einem neuen Stil führen, dem Stil der letzten Werke. Das Harmonische weicht immer mehr dem Polyphonen. Alles drängt nach Freiheit und Selbständigkeit, eine stets wachsende Spannung nach lebensvoller Betätigung jedes einzelnen Gliedes. Das Figurative und Ornamentale verschwindet als solches immer mehr, und selbst das kleinste Glied wird zum bedeutungsvollen Träger der Idee. Jede Stimme spannt ihre äußerste Kraft an, das, was sie sagen will, mit höchster, deutlichster Ausdrucksfähigkeit auszusprechen. Die Instrumente beginnen in der Tat zu reden. Um diesem höchsten Drang nach „Ausdruck" zu genügen, war eine Steigerung der Farbe als Ausdrucksmittel die notwendige Folge. Und in der Tat, wie der ganze Stil ein neuer, so ist es nun auch die Farbengebung und Instrumentierung. Die einzelnen Klanggruppen vermischen sich mehr untereinander und erzeugen neue Töne von eigenartigster Stimmung und höchster Leuchtkraft und Wärme. Die unter einer einheitlichen Grundfarbe stehenden Flächen der einzelnen Bilder wachsen und verbreitern sich, der reiche modulatorische Wechsel aber in ihnen erzeugt wiederum einen entsprechend reichen Wechsel des Kolorits. Wie wenn das weite Meer sich vor uns ausdehnt, erhaben und ergreifend; eine gewaltige Einheit in seiner Grundfärbung, und doch unendlich mannigfaltig, ewig wechselnd, wenn unser Auge zergliedernd ins einzelne dringt.

Hier war die Kunst zu einem Höhepunkt emporgedrungen, über den herauszusteigen neue Wege, neue Bahnen gefunden werden mußten. Das vermochte erst eine spätere Zeit. Ja, diese Höhenkunst entschwindet zunächst den Augen der Menschen. Wie von Wotans

Feuerwall umgeben, ruht sie auf hohem Alpengipfel, harrend des furchtlosen Helden, der sie dereinst befreie. Die Meister aber der nun folgenden Epoche, sie suchen andere, neue Wege. Sie wenden den Fuß zurück aus dem unwegsamen steilen Felsengebirge, und siehe da, sie finden im Tale ein neues Land, ein Land voll bunter Blumen und rieselnder Bäche, voll grüner Wälder und murmelnder Quellen, erfüllt von der Vöglein Gesang, ein Zauberland, in dem Elfen und Kobolde ihr lustiges Spiel treiben.

6. Kapitel.

Das Orchester der Romantiker. Franz Schubert und Carl Maria von Weber.

Höchste Klarheit und Übersichtlichkeit der Architektur des Kunstwerkes und seiner statischen Gesetze, eine Logik, die unerbittlich, ohne Umweg auf ein bestimmtes Ziel lossteuert, höchste Zweckmäßigkeit, das sind die Grundfesten der klassischen Kunst. Alles, was diese Kunst an Material herbeischafft, dient nur dazu, die eine Idee zu vollster Klarheit und Eindeutigkeit des Ausdruckes zu erziehen. Wir sahen, wie bei Beethoven dieses Streben immer mehr zu polyphoner Gestaltung, zu absoluter Selbständigkeit und Gleichberechtigung der einzelnen Stimmen führte, abdrängend vom homophonen, harmonischen Satz. Wir erkannten ferner, wie diese Tendenz der Linienführung eine mächtige Steigerung der individualistischen Behandlung des Instrumentalklanges bewirkte, mit einer starken Hinneigung zu chorischer Behandlung der einzelnen Farbengruppen, unter Zurückdrängung des einzelnen. — Eine weitere Steigerung hier erschien zunächst unmöglich.

Aber die Kunst fand einen neuen Weg, auf dem fortschreitend sie zu neuen Errungenschaften gelangen sollte. Von der großen Heerstraße klassischer Kunst abzweigend, läuft er anfangs kaum bemerkbar neben jener her, allmählich aber entfernt er sich immer weiter von ihr und gelangt zu selbständiger Bedeutung. Kein Höhenweg, von dem aus eine Welt uns zu Füßen liegt; der neue Weg führt durch blühende Täler, dämmernde Wälder mit murmelnden Quellen, an silbernen Bächen entlang, die sich zwischen Blumenhalden und duftenden Wiesen hindurchwinden. Gefühl und Phantasie beherrschen diese neue Kunst. Das Phantastische tritt in den Vordergrund. An Stelle der klar erkennbaren Plastik der Klassiker setzt sie das Pittoreske, an Stelle der scharfen, be-

stimmten Umrisse jener das Sfumato, das weiche Übergehen und Ineinanderfließen der Linien. Getragen wird diese ganze Richtung von dem Geiste nationaldeutschen Empfindens, dessen Quell die Volksseele ist, wie sie sich vor allem im Volksliede offenbart. Darum ist die neue Kunst im besten Sinne eine volkstümliche Kunst, eine Kunst, des „individuell Nationalen", im Gegensatz zu jener großen, mächtigen klassischen Kunst, die dem Individuellen den Stempel der „Weltgültigkeit" aufprägt. Also ist die Kunst der Romantik. Sie ist kein zufälliges Erzeugnis, sondern wie jede wahre Kunst aus ihrer Zeit heraus erblüht; hier aus dem Bedürfnis, der Herrschaft des Begriffs jene des Gemüts entgegenzustellen. Wie dieser Geist sich in den Künsten offenbart, so durchtränkt er auch das ganze Leben, die ganze Lebensanschauung jener Zeit. In der Musik aber findet die neue Richtung ihre beiden ersten und zugleich größten Vertreter in Franz Schubert und Carl Maria von Weber.

Aus Franz Schuberts Liedern heraus ist sie erblüht zum herrlichen Wunderbaume.

Das Charakteristische der neuen Kunst: das absichtliche Vermeiden scharfer Konturen, das wohlige Halbdunkel des wachen Traumes, das Nebelhafte und Ahnungsvolle, vor allem das wonnige Verharren und Schwelgen in Stimmungen, das alles bedingt für die Musik neue Fassungen und Formen. Die strenge Plastik des Sonatensatzes, die stets nur das Ziel vor Augen hat, kann der Darstellung solcher Stimmungen nicht gerecht werden; sie verträgt am allerwenigsten ein Auflösen in eine Reihe von Stimmungen, die das Ziel vergessen machen. So tritt an Stelle der Entwickelung ein Nebeneinanderstellen von Bildern. Man vergleiche nach dieser Richtung hin nur z. B. Mozarts Figaro-Ouvertüre mit der zu Webers „Freischütz". Diese Lockerung der Architektur des Ganzen mußte sich auch im Einzelnen aussprechen. Sie steht zunächst der durch Beethoven zu höchster Bestimmtheit erzogenen Rhythmik entgegen. — Dafür aber bringt sie auf der andern Seite eine große Bereicherung, nämlich auf dem Gebiete der Harmonik und nicht minder der Farbengebung. Gerade das Unbestimmte der Erscheinung, der schnelle Wechsel in der Stimmung zwang zu einer Entwickelung in diesem Sinne.[1])

1) Vgl. hierzu des Verfassers: „Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert", S. 24ff. (1909).

Die in stetem Werden erst sich gestaltende Melodie Beethovens bedingte auch im Kolorit eine entsprechende Entwickelung. Nun aber tritt an ihre Stelle die in sich fertige, abgeschlossene Melodie als ein für sich bedeutungsvolles Wesen auch in der instrumentalen Kunst — ähnlich wie bei Mozart —, aber eine Melodie, die sich nicht selbst Zweck ist, sondern die, wie der ferne Glockenklang Stimmungen in uns auslösen und wachrufen will, die uns in unendliche Fernen, wie im Traume tragen, in eine neue Welt der Phantasie. Nicht was sie ausspricht, ist ihr Zweck und Wesen — wie in der klassischen Kunst —, sondern weit hinter ihrer Wirklichkeit, in traumhafter Ferne löst diese Kunst Stimmungen aus, die sich gleichsam zu einer neuen Musik von unaussprechlichem Zauber verdichten. Wie dem Lyriker das Wort selbst oft gar nichts oder doch nur sehr wenig bedeutet, wie er es gleichsam als Klangsymbol betrachtet, als den goldenen Schlüssel, mit dem er das Tor einer neuen phantastischen Welt uns öffnet, so bildet auch dem musikalischen Romantiker der klingende Ton nur das Mittel, in unserm Innern eine eigene, höhere Musik erklingen zu lassen. So dem Gesetze der Lyrik entsprungen, ist die romantische Kunst in ihrem innersten Wesen selbst eine lyrische.

Was aber mag es sein, was dem einzelnen Glockenton bereits die Macht gibt, den musikalischen Stimmungszauber in uns auszulösen, in unserm Herzen Musik erklingen zu lassen? Es kann nicht nur die Auslösung von Erinnerungen sein, die uns früher bei ähnlichem Erklingen bewegt haben, vielmehr muß es das geheimnisvoll Eigenartige des Klanges sein, was den Zauber vollbringt, nicht der Ton, nicht der Rhythmus, sondern in erster Linie die Farbe. Diese Macht der Farbe auszubeuten aber wurde eine Hauptaufgabe dieser neuen phantastischen Kunst.

Die Möglichkeit, durch den Klang allein Stimmungen zu erzeugen oder zu verstärken, tritt denn auch bald schon bedeutsam hervor. Dadurch aber erhalten naturgemäß die einzelnen Instrumente eine Steigerung ihrer Individualität infolge schärferer Begrenzung ihres Ausdrucksvermögens, verbunden mit einer größeren Ausnutzung ihres gesamten Klanggehalts.

Die Streicher treten mehr zurück. Ihr klarer, bestimmter, von leidenschaftlichem Pathos getragener Klang paßt am wenigsten für diese neue, unfaßbare Welt der Phantastik. In den Vordergrund treten die Blasinstrumente. Der süße, liebliche Klang der Klarinette führt die Herrschaft und zaubert uns wonnige Bilder

blumiger, süßduftender Auen vor, in denen Liebe und Frieden herrschen. Hinein schallt, dort vom dunklen, träumenden Wald her, des Hornes wohliger Klang, uns lockend in des Haines Dämmer, in seine schattige Stille, wo leises Geflüster der Wipfel sich mit der Quelle murmelndem Geplauder mischt; wo der Nachtigall flötendes Lied, in das aus der Ferne des Hirten Schalmei, die Oboe, klingt, uns in süße Träume einlullt. Und wenn wir erwachen, da blinken die Sterne durchs Laub, und in ihrem Dämmerlicht umwogt uns der Elfen luftiger Reigen. Sie winken uns, wir folgen ihnen nach. Doch nun stutzen wir. Düstere Felsen mit grausigen Klüften gähnen uns an, Furcht befällt uns, ein eigenartiges Grauen, gerade wie in den Kindertagen, wenn die alte Amme uns Geschichten erzählte von Kobolden und Zwergen, vom wilden Jäger und getreuen Ekkard. Nun ist das Märchen Wahrheit geworden. Und was hat uns plötzlich diese Zauberwelt geöffnet, diese Stimmung wachgerufen? Nichts vielleicht, als ein paar tiefe Klarinettentöne, vielleicht unterstützt von den Fagotten, zu dem unbestimmten Rauschen des Tremolos der Streicher. — Nun treten wir heraus aus dem Waldesreich. Der Tag bricht an. Des Mondes bleiches Licht weicht dem Rot des Morgens. Da schauen wir empor. Auf steilem Bergkegel ragt stolz mit ihren Zinnen und Türmen die Burg empor. Jetzt erstrahlt sie plötzlich im goldenen Licht der aufgehenden Sonne. Herab vom Turm schallt des Wächters Lied. Da öffnet sich das Tor, und heraus sprengt der Ritter fröhliche Schar, die Rüstung strahlend im Frühlicht. Wir sehen das alles in unserer Phantasie, ja noch mehr sehen wir, empfinden es als wirklich. Und doch war es nichts weiter als der glänzende Klang der Trompeten und Posaunen, der diesen Zauber in uns bewirkt hat.

Zwar bilden auch jetzt noch die Streicher den Grundstock des Orchesters. Aber seltener reden sie unmittelbar zu uns. Häufiger lösen sie sich auf in Figuren- und Rankenwerk, das sich um die Melodie der Bläser schlingt. Doch auch in den Streichern lagen noch ungehobene Schätze, an denen man nicht vorüberging. Der eigenartige, dünne und doch so charakteristische Klang der Bratsche eignete sich ganz besonders zur Zeichnung unbestimmter Märchenbilder. Und vor allem, was der edle, warme und vornehme Klang des Violoncello uns alles zu sagen vermag, das wissen wir erst, seit Schubert und Weber ihm Melodien anvertrauten von jenem unaussprechlichen Reiz, wie z. B. in des ersteren H-Moll-Symphonie oder in Webers Einleitung der Oberon-Ouvertüre.

So ist zwar das Orchester äußerlich in seiner Zusammenstellung dasselbe geblieben, aber sein Klang ist ein ganz neuer geworden, ungekannten Reiz offenbarend.

Je mehr so die Bedeutung der Bläser wuchs, desto mehr mußte ihre Beschränktheit empfunden werden. Das gilt besonders von den Hörnern und Trompeten, vorab den ersteren, deren Farbe nun unentbehrlich geworden war. Wir sehen das bereits deutlich bei Franz Schubert. Vertraut er dem Horn eine selbständige, stimmungsvolle Melodie an, so weiß er sich leicht zu helfen, indem er sie aus dem Klang heraus so erfindet, daß sie die Grenzen der gegebenen Möglichkeit nicht überschreitet; — man denke nur an die wunderbare Hornmelodie, welche die große C-Dur-Symphonie einleitet. Aber im Ensemble wurde die Sache immer schwerer, je schneller und häufiger der Wechsel der Harmonien erfolgte. Gerade Schubert aber war es, der eine ganz neue Kunst der Harmonik heraufbeschworen. Da kommt er nun häufig in Verlegenheit mit den Hörnern. Einerseits bedarf er gerade des Hornklanges, um einen bestimmten Gedanken zu färben, anderseits aber fehlen dem Instrument gerade hier die notwendigen Töne. Schubert hilft sich häufig aus diesem Dilemma dadurch, daß er die Hörner durch die Posaunen ersetzt, wo offensichtlich der Klang der Hörner von ihm prätendiert ist. Nun können ja wohl die Posaunen im zarten Piano ihren Klang dem der Hörner nähern, ihre (zylindrische) Bauart aber, die sie klanglich als eine Fortsetzung der Trompeten nach unten hin erscheinen läßt, macht es ihnen unmöglich, ihren Charakter ganz zu verleugnen. Vermag nun Schubert dadurch wohl einerseits dem Blechchor neben Holzbläsern und Streichern eine vollberechtigte Stellung zu sichern, so beschweren die Posaunen häufig seine Instrumentation allzusehr. Tritt das schon in den Symphonien, wie den genannten in H-Moll und C-Dur hervor, so noch stärker in seinen großen Chorwerken, z. B. der mächtigen Es-Dur-Messe, wo zugleich die alte Tradition, die Posaunen in den fugierten Sätzen colla parte, d. i. mit den Singstimmen, zu führen, eine Häufung der Posaunen verursacht. Hier wird es kein Verbrechen sein, in den Posaunen etwas zu lichten. Durch diese Art der Instrumentierung treten die Hörner selbst bei Schubert mehr zurück und finden keine eigentliche Weiterbildung. Dort allerdings, wo er die Hörner allein, ungehindert behandeln kann, wie z. B. in der Hornquartett-Begleitung zu dem Männerchor „Nachtgesang im Walde", da zeigt Schubert sofort höchste Meisterschaft in ihrer Behandlung.

Um so mehr treten die Hörner bei C. M. von Weber in den Mittelpunkt seines Orchesters. Sie gehören zu seinen besonderen Lieblingen unter den Instrumenten. Wie ein belebender Wärmequell durchstrahlen sie das Ganze, wie frischer Waldesduft weht uns ihr Klang an. Im selbständigen Orchester verwendet er fast immer vier Hörner. Um sie möglichst ungehindert führen zu können, stimmt sie Weber meist paarweise verschieden, so z. B. zu Anfang der Freischützouvertüre zwei Hörner in C und zwei in F. Dadurch vermochte er hier jenen einzig schönen Hornsatz zu schreiben, der uns so wohlig in die traute Waldesstimmung des ganzen Werkes einführt. Webers Werke sind erfüllt von diesem Klang. Nicht nur der „Freischütz", aus dem ich noch jene charakteristische Behandlung der vier Hörner in ihren verschiedenen Stimmungen (B, F, E, E) zur Schilderung der wilden Jagd in der Wolfsschlucht erwähne, auch „Euryanthe" und vor allem der „Oberon". Als ein Beispiel für viele nenne ich den „Jägerchor" aus „Euryanthe" mit seiner Begleitung von vier Hörnern und Baßposaune. — Die Trompeten verleihen besonders der „Euryanthe" an vielen Stellen ritterliches Kolorit und Charakter. Aber auch die Posaunen finden eine individuellere Verwendung und Erweiterung ihres Ausdrucksvermögens. So verbindet sie Weber in der Szene „Komme denn, unser Leid zu rächen" in Euryanthe mit den vier Hörnern (von Holzbläsern werden nur zwei Oboen verwandt) und verleiht durch dieses Kolorit dem Stück seinen drohenden Ausdruck. Zu den Worten des Oberon „O Untat, gräßlichste von allen" verbindet er die Baßposaunen, als Baß, mit Oboen und Klarinetten in tiefer Lage und Fagotten im Fortissimo zu unheimlich schrecklichen Rufen. Fast noch charakteristischer wirkt der Klang der Posaune bei der Belehnung des falschen Lysiart durch den König, wo zu dem langen Wirbel der Pauke (hier besonders charakteristisch), den Fagotten und Hörnern die Baßposaune sich zugesellt zu unheilverkündenden Akkorden.

Besonders beliebt ist bei Weber die akkordische Verbindung zweier Hörner mit den Fagotten, eine Klangfarbe, die Wagner dann weiter pflegt und auf der die Wirkung des Anfanges der Tannhäuser-Ouvertüre beruht. Sie findet sich in der „Euryanthe" besonders häufig, so z. B. äußerst wirkungsvoll bereits in der Ouvertüre.

Von den Holzbläsern ist die Klarinette Webers Liebling, während Franz Schuberts Instrumentation besonders durch eine

unerreichbar schöne und charakteristische Behandlung der Oboe auffällt. Ihnen vertrauen diese Meister ihre stimmungsvollen Melodien mit Vorliebe an, durch sie verleihen sie dem Gesamtklang oft ein ganz bestimmtes Gepräge. Gerade diese breite, melodische Verwendung einzelner Instrumente wirkte auf die klangliche Ausbildung dieser Instrumente günstig und fördernd, indem sie den Spieler zwang, die feinsten Regungen des Melos in beseeltem Klang wiederzugeben, die Seele des Instruments sprechen zu lassen. Es ist unmöglich, auf all die wunderbaren Stellen, in denen diese Instrumente gleichsam solistisch Verwendung finden, hinzuweisen, ich erwähne nur als Beispiel jene wunderbare Oboemelodie, die das Hauptthema des Andante von Schuberts großer C-Dur-Symphonie ausmacht, die Klarinettenmelodie aus desselben Meisters Entreakt aus „Rosamunde", oder Webers reiche melodische Verwendung der Klarinette im Freischütz, weniger in Euryanthe. Ihren ganzen Umfang weiß er hier mit feinstem Gefühl auszunutzen, und besonders die Ausdrucksfähigkeit des tieferen Registers tritt bei Weber zum erstenmal in ihrer ganzen Schönheit in die Erscheinung. Auf seine Verwendung zu düstern Effekten wies ich bereits hin. Gerne benutzt er sie zu Gängen von großem Umfang — meist akkordischen, wie denn Webers Melodienbildung zumeist auf dem Akkord beruht — oft von der Flöte in der höheren Oktav unterstützt, wie in Euryanthe im Chor „Fröhliche Klänge". Weniger häufig tritt das Fagott bei Weber selbständig hervor, aber wo es geschieht, da wirkt es in seiner ganzen Individualität. So schildert der Meister in Euryanthe durch ein einleitendes Fagottsolo in unübertrefflicher Weise die tiefe Verlassenheit Euryanthes („So bin ich nun verlassen"). Derartige scharfe Charakterisierungen durch die Farbe finden sich bei Weber durch alle Instrumente ausgedrückt. Eines der bekanntesten Beispiele bildet das Lied Kaspars im Freischütz, „Hier im ird'schen Jammertal", das durch die beiden Piccoloflöten ein geradezu teuflisches Gepräge erhält.

Aber auch in der Verbindung der Holzbläser untereinander oder dieser mit den Blechbläsern erzielt Weber eine ganze Reihe Farbentöne von neuem Reiz. Häufiger, als es vorher geschehen, faßt er sie zu reizvollem Gesamtklang zusammen und stellt sie als eigenen Chor dem der Streicher gegenüber. Davon bietet wieder sein Meisterwerk Euryanthe eine Fülle von Beispielen. Gleich die Ouvertüre (von Takt 9 an) ist ein herrliches Beispiel; ferner die Romanze „Unter blühenden Mandelbäumen", besonders

schön in der großen Arie des Adolar „Wehen mir Lüfte Ruh". Hierhin gehört auch die Bühnenmusik des „Hochzeitsmarsches" in Euryanthe in einer Besetzung von zwei Piccoloflöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, je zwei Hörnern und Trompeten, drei Posaunen und Pauken. Von ganz neuem Reiz aber erscheinen die Holzbläser im Oberon, wo sie in duftigen Gängen der Elfen Wesen so wunderbar schildern, wie Strahlen des Mondes, fast wesenlos, durch die Melodie der Streicher hindurchhuschend.

Was die Streicher bei Weber an dominierender Macht verlieren, das ersetzen sie auf der andern Seite durch die Erweiterung ihres Ausdrucksgebiets, durch die Farbe. Die breite Melodie wirkt auch hier fördernd auf die beseelte Tonbildung ein. Im Gegensatz zu früher bilden sie nicht mehr hauptsächlich die zeichnerischen Grundlinien des Bildes, sondern ihr rein klangliches Wesen, ihre Farbe wirkt als Ausdrucksmittel. So, wenn Weber z. B. von dem Chor der Geigen vier Soloviolinen abzweigt und sie zu der ausdrucksvollen Deklamation Euryanthes „Die ihr der Liebe Tränen" in breiten, ergreifenden Harmonien führt, während das Grosso der Geigen und Bratschen in tieferer Lage die Grundlage dieser Harmonien im Tremolo ausführt, um beim Schweigen des letzteren in zarten Terzengängen herabzusteigen, Wendungen, die später bei R. Wagner zu größter Bedeutung gelangen, wie denn überhaupt solche Stellen wie diese direkt auf ähnliche im „Lohengrin" hinweisen. Besonders wird das Tremolo der Streicher ein ganz ungeahntes Mittel der Stimmungsmalerei und von Weber aufs ausgedehnteste verwendet, man denke nur an die tiefen Tremolostellen der Wolfsschlucht, wie sie auch in der Einleitung der Ouvertüre auftreten, mit dem charakteristischen, unheimlich dazwischenschlagenden Pizzikato der Bässe.

Wie Weber den eigenartigen Klang der Bratschen auszunutzen versteht, möge die Romanze des Freischütz „Einst träumte meiner sel'gen Base" zeigen, die durch den näselnden Klang der Bratsche ihren humoristischen Charakter erhält. Eigenartig ist auch die Behandlung des Violoncello, nicht nur im Solo, wie in der Kavatine des Freischütz „Und ob die Wolke sie verhülle"; Weber verwendet schon das Arpeggio, um dem Klang des Orchesters sonore Fülle und Bewegung zugleich zu verleihen, wie in dem Duett der Euryanthe „Hin nimm die Seele mein". Erkennt man bei der Behandlung der Streicher überhaupt häufig das Bestreben, ihren Klang mit dem der Bläser zu einer Einheit zu vermischen und so neue Farben

zu erzielen, so gilt das im besonderen vom Violoncello. Als das schönste Beispiel darf wohl die Kavatine aus Euryanthe „Glöcklein im Tale!" gelten, wo die Violoncelli dreifach geteilt sind (das dritte col Basso) und sich mit den Holzbläsern in überaus reizvoller Weise zu einem Ganzen mischen als Gegensatz zu der Gruppe der anderen Streicher. Von ähnlichem Klangreiz ist auch die Verbindung der geteilten Violoncelli mit den Fagotten in der Romanze Adolars „Unter blühenden Mandelbäumen", in ihrem Gegensatz zu den mit Bratschen gemischten Holzbläsern und Hörnern.

Wenn wir hier bei unseren Beispielen besonders auf „Euryanthe" uns bezogen, so geschah das, weil dieses Werk nicht nur den Höhepunkt in Webers eigenem Schaffen bildet, sondern weil gerade dieses es ist, an welches die große dramatische Kunst Wagners direkt anknüpft. Nicht nur, daß Weber hier bereits die Grundzüge eines Musikdramas entwickelt, die — theoretisch wenigstens — direkt das Werk Wagners vordeuten; nicht in der Art der schlagfertigen Behandlung des Dialogs und seiner instrumentalen Behandlung, nicht in der Melodik — ich weise nur auf die große Arie „Wehende Lüfte" hin —, sondern besonders in der malerischen Behandlung des Orchesters wird Euryanthe das direkte Vorbild Wagners, insbesondere des Lohengrin, der ja auch in der Anlage der Charaktere an Euryanthe erinnert.

Aber nicht nur Wagner, auch die andern alle, zunächst die Neuromantiker, haben von Weber gelernt, ihre Farben zu mischen. Einerseits sind es die Nachfolger in der Opernkomposition, an der Spitze Marschner, auf der andern Seite die Meister des Konzertsaales und als der erste Mendelssohn. Für die Entwickelung der Farbenkunst aber sind sie nicht von großer Bedeutung. So wunderbar und klangschön Mendelssohns Instrumentation ist, besonders dort, wo er das Gebiet der Romantik betritt, und wie in der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", der Elfen Spiele in duftigen, leichten Pastellfarben hinzaubert, oder in der „Hebridenouvertüre" die schwermütige Stimmung der schottischen Landschaft, von einer Erweiterung des Ausdrucksvermögens durch die Farbe können wir hier nicht reden. Im Gegenteil, Mendelssohn legt sich mit Absicht oft Beschränkung auf durch sein Bestreben, die Klassiker nachzuahmen, deren Orchesterbesetzung er als Norm festhält und nicht zu erweitern wagt. Der Fortschritt sollte von einer ganz andern Seite ausgehen.

7. Kapitel.

Hector Berlioz und G. Meyerbeer.

Hector Berlioz, ein Franzose war es, der den Zauber der Farbe von neuem, und zwar in ganz ungewohnter Weise beschwor und einen Fortschritt schuf, wie er in der Kunst einzig dasteht. Er vermochte es, weil er die Farbe gleichsam als das Primäre in den Mittelpunkt stellte und aus ihrer Wirkung heraus, durch sie angeregt, seine Musik erfand.

Obgleich Franzose, ist er doch in erster Linie an Beethoven groß geworden. „Aus unserm Deutschland herüber, sagt Richard Wagner, hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn der Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. Sowie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner Stummen schrieb. Der glückliche Auber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte sie, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch ward er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben: er wurde Berlioz!" „Je suis un crescendo de Beethoven", sagt Berlioz einmal selbst von sich.

In der Tat, Berlioz verstand Beethoven und das Wesen seiner Kunst: sein rastloses Ringen nach Erweiterung des Ausdrucksvermögens. Und dieses bis zum Äußersten zu steigern, darin erblickt er die Aufgabe der eigenen Kunst. Er will kein Umstürzler sein; seine Absicht ist, wie er selbst sagt, die Kunst in ihren Darstellungs- und malerischen Ausdrucksmitteln zu erweitern, nicht aber an ihren Fundamenten zu rütteln. Mit Beethoven aber teilt Berlioz die Bewunderung und Vorliebe für den großen Shakespeare, ihm verdankt Berlioz die Anregung zu seinen schönsten Ideen.

Trotz seiner engen Beziehung zu Beethoven ist Berlioz' Kunst doch von dem klassischen Ideal weit entfernt. Sein überschwenglicher, wildphantastischer Sinn zwingt ihn unweigerlich in

das Land der Romantik. Nicht die zarte, verklärte und harmonische Welt Webers, seine Romantik gleicht in ihrem phantastischen Überschwang, ihrer Sprunghaftigkeit am meisten den bizarren, überreizten Phantasiegebilden eines E. Th. A. Hoffmann, den er an Genialität, aber auch an Ausschweifung der Phantasie übertrifft. Trotzdem ist Berlioz auch ein Schüler Webers zu nennen. Er kennt und liebt ihn. „Dieser neue Stil" (Webers), sagt er einmal, „gegen den meine unduldsame und ausschließliche Verehrung der großen Klassiker mich anfangs voreingenommen hatte, verursachte mir die außerordentlichsten Überraschungen und Entzückungen." Er fühlt den gesunden, herben Duft, dessen köstliche Frische ihn berauscht. „Der rasche Stimmungswechsel, die anmutige Wirkung des Kurzangebundenen bei dieser Waldnymphe", sagt er vom Freischütz, „ihr träumerisches Wesen, die Naivität und Jungfräulichkeit ihrer Leidenschaft, ihr keusches Lächeln, ihre Schwermut" war es, das wie eine Sturzwelle von bis dahin ungekannten Empfindungen ihn überflutet.[1]) So zieht der bewußte Wille Berlioz nach der Seite der strengen klassischen Kunst und ihrer Formen, wie sie in Beethoven als das höchste Ideal ihm erscheint, aber seine Natur ist stärker als der Wille, und immer wieder führt sie ihn ab in wildromantische Gefilde, mag er sich dagegen sträuben und wehren, wie er will. Der so erzeugte innere Kampf und Zwiespalt seiner Natur spricht sich nun aber auch in seinen Werken aufs deutlichste aus.

Als das Hauptelement, gleichsam als die Keimzelle seines Kunstwerks gilt ihm die Melodie; nicht die absolute Melodie der Klassiker, nicht die im Kunstwerk sich gebärende Beethovens, seine Melodie soll an sich so prägnant, so überzeugend sein, daß sie einen bestimmten Inhalt unzweifelhaft und eindeutig dem Hörer vermittelt, gleichviel ob sie vokaler oder instrumentaler Art ist. Diese typische, weit ausladende Melodie bildet gleichsam die idée fixe seines Werkes, von ihr wird seine musikalische Handlung geführt und in ihrer Entwickelung bestimmt. Es ist natürlich, daß eine so gewonnene Melodie auf die Gestaltung des Ganzen nicht ohne Einfluß bleiben konnte und zu neuen Formen führen mußte. Das Streben aber nach Darstellung durch bestimmte Vorgänge hervorgerufener musikalischer Gedanken und deren Verknüpfung hat Berlioz zum eigentlichen Begründer der Programmmusik gemacht.

1) Vgl. R. Louis: H. Berlioz, S. 45, 46.

Berlioz' Absicht, die Musik „in ihren malerischen Ausdrucksmitteln" zu erweitern, schließt eine Steigerung der Farbengebung in sich. „Es ist ein eigenes Talent", schreibt er 1837 an Rob. Schumann, „Werke zu schaffen, deren Inhalt in geradem Verhältnis zu den Mitteln steht. Unglücklicherweise gehöre ich nicht zu diesen, ich brauche reiche Mittel, um einen künstlerischen Effekt zu erzielen." Dieser Grundsatz würde nun ohne weiteres einen groben Verstoß bilden gegen eines der obersten ästhetischen Gesetze jeder Kunst, welches verlangt, daß Inhalt und Darstellungsmittel in einem bestimmten, einfachen Verhältnis zueinander stehen, sich entsprechen. In der Tat aber beobachtet gerade Berlioz dieses Gesetz trotz aller Extravaganzen, die er sich zuweilen gestattet, aufs peinlichste. Er bedarf reicher Mittel, sie sind ihm ein Bedürfnis, aber er verschwendet sie nicht an einen Inhalt, dem sie nicht entsprechen; er wählt vielmehr den Inhalt so groß und bedeutend, daß er die aufgewandten Mittel rechtfertigt. Dabei verfährt er in jedem einzelnen Fall mit feinstem ästhetischen Geschmack und Empfinden. Bei kaum einem Meister vorher finden wir nicht nur zwischen den einzelnen Werken, sondern ebenso zwischen den einzelnen Sätzen derselben eine solche Verschiedenheit der Orchesterbesetzung als bei Berlioz. So treten z. B. im ersten Satze der Symphonie fantastique „Träumereien und Leidenschaften" zu den Streichern je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und zwei Cornets à piston, und zwei Pauken. Im zweiten Satz, dem „Ball", bestimmt ihn der Inhalt, die Bläser durch Weglassung der Fagotte und der Trompeten zu reduzieren. Dafür treten aber nun zwei Harfen aufs wirkungsvollste in Tätigkeit. Der folgende Satz „Auf dem Lande" verzichtet wieder auf die Harfen, setzt aber zu den Bläsern vier Fagotte und überträgt dem zweiten Oboisten das englische Horn. Erst der folgende Satz „Der Gang zum Hochgericht" entfaltet alle zu Gebote stehenden Mittel, indem Berlioz den genannten Bläsern noch die drei Posaunen und zwei Ophikleiden beifügt, ferner zwei Paar Pauken, kleine und große Trommel und Becken. Als letzte Steigerung im Schlußsatz, dem „Hexensabbat", folgen noch zwei Es-Klarinetten und zwei Glocken und statt der zweiten Flöte Piccoloflöte. — Eine ähnliche weise Ökonomie zeigt sich in der „Romeo-Symphonie"; ebenso in der „Damnation de Faust". Ein Ensemble von bestrickendem Klangreiz bildet trotz der kleinen Besetzung das Orchester der Aolsharfe im Lelio, aus einer Klarinette in a, einer Harfe, Violinen, Bratschen und Violoncelli mit Dämpfern

und Bässen bestehend; oder die „fantaisie sur la tempête", besetzt mit nur einer Piccoloflöte, einer großen Flöte, Violinen und Klavier (vierhändig). Im Reigen der „l'Enfance du Christ" beschränkt sich Berlioz sogar auf eine Harfe und drei Flöten. Nur wo der Inhalt dazu drängt, wie z. B. in der Höllenszene des Faust, tritt eine Häufung der Mittel ein. — Allerdings, der phantastische Sinn des Meisters läßt ihn immer wieder nach Aufgaben suchen, deren phantastische Übergröße nach Riesenmitteln ruft. Schon früh beschäftigt ihn die Idee, das Weltgericht zu schildern; immer wieder taucht sie auf und läßt ihn nicht los. Die überschwenglichsten Pläne kreuzen sein Hirn. Drei bis vier Solisten, mehrere Chöre, ein Orchester von 60 Mann vor der Bühne, ein anderes von 200 bis 300 im Hintergrund, amphitheatralisch aufgebaut, vier Gruppen Blechinstrumente sollen an den vier Ecken stehen, so stellt er sich die Komposition in der Phantasie vor. Und in der Tat, die Ausführung nachher (1836) bleibt nicht weit hinter diesem Riesenplan zurück. In der Partitur verlangt er ein Orchester von 25 ersten und 25 zweiten Geigen, 20 Bratschen, 20 Violoncelli und 18 Kontrabässen. Dieser großen Streicherbesetzung entspricht die der Bläser. Sie bilden einen Chor von vier Flöten, zwei Oboen und zwei engl. Hörnern, vier Klarinetten, acht Fagotten, die allerdings in zwei Stimmen verteilt sind; von Blechbläsern: zwölf Hörner, meist in vierfacher Teilung im Hauptorchester. Eine solche mehrfache Besetzung der einzelnen Stimmen gibt ihm zugleich die Möglichkeit zu einer Reihe neuer Effekte, indem er z. B. einzelne Stellen nur von einem, andere wieder von mehreren Instrumenten derselben Art blasen lassen kann, und so die betreffende Linie in jeder Stärke zu ziehen vermag. Zu diesem Riesenorchester treten nun noch vier Nebenorchester aus Trompeten und Posaunen und 16 Pauken dort, wo der Inhalt des Werkes es rechtfertigt, wie bei dem „Tuba mirum", in dem die Posaunen alle Welt zum letzten Gericht fordern. Und selbst die 16 Pauken genügen ihm nicht, er fügt ihnen noch Trommel, Becken und Tamtam bei. Diese ungeheuere Besetzung entsprang aber trotz allem einer echt künstlerischen Erwägung. Sie war genau dem Raume angepaßt, für den das Werk bestimmt war, dem riesigen Invalidendom.

Dieser selbe Meister aber, der hier Massen auf Massen türmt, mit ganz wenigen Mitteln vermag er uns Bilder vorzuführen, die wie aus Mondstrahlen gewoben scheinen. Eine Elfenmusik, wie sie Berlioz in der „Fee Mab", dem Scherzo seiner Romeo-

Symphonie uns vorzaubert, ist weder vor noch nach ihm geschrieben worden. Es gehört zu den unerreichbarsten Meisterstücken der Instrumentationskunst. „Das ist alles wie aus Spinnweben und Sonnenstäubchen gewoben, es glänzt wie Mondlicht auf Tautropfen, es huscht vorbei, es schwirrt und summt, wie Nachtfalter in der Dämmerung.“[1]) Ein, allerdings bedeutend einfacheres, Seitenstück findet dieses Scherzo in dem reizenden Sylphenballett der Damnation de Faust (Streicher, Klarinetten und Harfen). In beiden Stücken ist die Verwendung der Harfe von bestrickendem Reize.

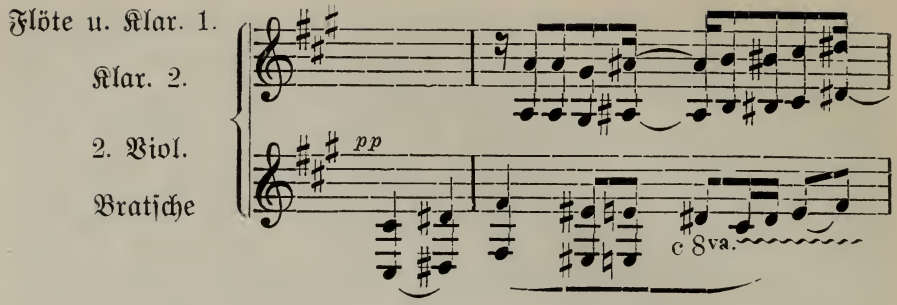
Betrachten wir nun die Instrumente im einzelnen. Der Grundgedanke Berliozscher Kunst, die Steigerung des Ausdruckes bis zum Äußersten, bedeutet zugleich eine Anspannung der ganzen Leistungsfähigkeit des einzelnen Instruments und eine vollständige Ausbeutung seines individuellen Klanges. Zunächst fällt es uns auf, daß an alle drei Klanggruppen dieselben hohen Anforderungen gestellt werden. Die Streicher gewinnen dabei, den Romantikern gegenüber, wieder an Bedeutung als Träger leidenschaftlicher, großzügiger Gedanken. Ihre Technik ist bedeutend erweitert, und eine Reihe neuer technischer Hilfsmittel ermöglichen immer neue Probleme zu lösen; so wenn er z. B. eine schwer spielbare Violinfigur auf beide Geigen verteilt, u. a. m. Leicht erkennbar ist auch die erhöhte Bedeutung der Bratsche. Häufig verwendet sie Berlioz solistisch, um ganz bestimmte Stimmungen zu erzielen; z. B. in dem eigenartig stimmungsvollen „gotischen Liede“, dem „König in Thule“ aus Faust. In der Harold-Symphonie wirkt sie sogar das ganze Werk hindurch solistisch führend, gleichsam als eine zu musikalischer Wirklichkeit gewordene Personifikation des Helden; ein Verfahren, das Richard Strauß neuerdings in seinem „Don Quixote“ glücklich nachgeahmt hat.

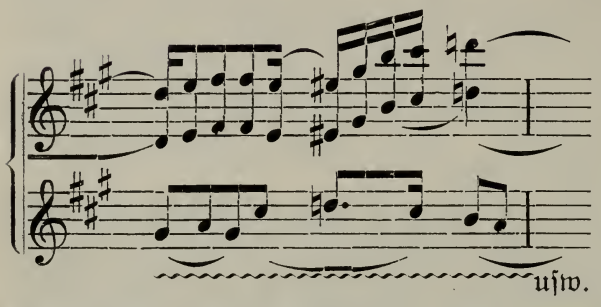
Das genannte „gotische Lied“ zeigt uns noch ein neues, in dieser Ausdehnung bisher ungekanntes Darstellungsmittel in der Teilung der einzelnen Instrumente und Formierung zu selbständigen Klanggruppen. So bestehen die Streicher hier, unter Ausschluß der Geigen, aus zwei Gruppen Violoncelli und zwei Gruppen Kontrabässen, über denen die Solobratsche hinschreitet, während die übrigen Bratschen zu den eigenartig, fremdklingenden langgezogenen Klängen der tiefen Instrumente eine Achtelbewegung ausführen. Diese Eigentümlichkeit der Färbung wird noch gesteigert

1) Pohl: H. Berlioz, S. 135.

durch die Art der Bläserbehandlung in den Zwischenspielen, — Flöten und Klarinetten, beide in tiefer Lage, erstere sogar bis zum kleinen c, und Hörner. Solche Gruppenteilung findet sich bei Berlioz häufig, die „Sturmphantasie" des Lelio bietet eines der merkwürdigsten Beispiele. Die ersten Geigen sind vierfach geteilt und mehr rhythmisch behandelt, während vierfache zweite Geigen breite Noten halten, verbunden mit den Bläsern und dem Klavier. Im „Sanctus" des Requiem sind die Geigen sogar achtfach und die Bratschen vierfach geteilt; in „Cinq mai" die Kontrabässe fünffach; im Schlußsatz der Fantastique, dem „Hexensabbat", beide Geigen in drei und die Bratschen in zwei Gruppen, alle mit Dämpfer, gegliedert. Den Dämpfer verwendet Berlioz häufig und mit feinster Erwägung der Klangwirkung, ebenso ist seine Anwendung des Pizzicato stets von hohem Reize.

Weniger beruht der Reiz der Farbengebung bei Berlioz auf chorischer Behandlung der einzelnen Klanggruppen als auf dem Hervorkehren von Einzelindividualitäten. Sein Satz ist, bei Licht besehen, selten vielstimmig. So wirr und kraus eine Berlioz-Partitur oft auf den ersten Blick erscheint, so einfach und übersichtlich wird sie in der Regel bei genauem Zusehen. Meist laufen nur wenige selbständige Linien nebeneinander her — oft sind es deren nur zwei —, kaum durch eine harmonische Füllung gedeckt, so daß man häufig das Gefühl der Leere in der Mitte hat. Gerade diese Art der Führung zweier fast selbständiger Melodien ist für Berlioz bezeichnend. So scharf und bestimmt begrenzt nun diese Linien melodisch und rhythmisch nebeneinander herlaufen, ebenso klar und charakteristisch ist ihre Färbung, unzertrennbar von ihrem Wesen. Das drängt von selbst zu solistischer Behandlung der einzelnen Instrumente, selbst das Mischen zweier Farben im Unisono ist selten. Die Instrumente behalten so bei Berlioz ihren individuellen Charakter stets klar ausgeprägt. Kein Werk, in dem wir nicht Gelegenheit haben, die Instrumente, in ihrem Klanggehalt bis ins letzte ausgebeutet, einzeln reden zu hören, in dem sie nicht das innerste Wesen ihrer Seele uns offenbaren. Man denke nur an das tief ergreifende Englisch-Hornsolo in dem Liede Gretchens „Meine Ruh' ist hin" aus der Damnation de Faust. — Gerne führt Berlioz auch eine Melodie in Oktaven durch, etwa in den beiden Klarinetten, mildert dabei vielleicht den Ton der einen durch eine im Einklang mitgeführte Flöte. Als eines der treffendsten Beispiele einer derartig gefärbten Berliozschen Zweistimmigkeit möge folgendes Beispiel aus Faust dienen:





Von größter Bedeutung wird für Berlioz das englische Horn, die Altoboe. Schon bei J. S. Bach lernten wir sie kennen; den Klassikern aber war sie fast ganz fremd geworden. Ihm vertraut Berlioz mit Vorliebe seine tiefsten Gedanken an. — Wie Weber in Kaspars Lied im Freischütz, so verwendet auch Berlioz einmal statt der großen Flöten in äußerst charakteristischer Weise zwei kleine Flöten, im Faust, um das flackernde Leuchten der Irrlichter zu schildern. Die Fagotte besetzt er meist — nach allgemeiner damaliger französischer Sitte — vierfach, ohne sie jedoch immer vierstimmig zu führen; meist behandelt er sie zweistimmig und behält sich den vierfachen Satz für besondere Effekte vor, als deren drastischsten ich Branders Lied von der „Ratt' im Kellernest" aus dem Faust nenne. Durchweg wird es von den vier Fagotten in übermütig burlesker Weise gefärbt und begleitet.

Die Art der breiten Linienführung, wie wir sie oben geschildert, verbunden mit der Abneigung gegen vollere Füllung, drängt die Hörner bei Berlioz etwas in den Hintergrund. Wo er sie aber hervortreten läßt, wirken sie äußerst charakteristisch, z. B. im Scherzo der „Fee Mab" oder der Jagdszene am Schluß der Damnation de Faust usw. Auch die verschiedenen Tonfärbungen und Effekte, die diesem Instrument innewohnen, nutzt er in bisher ungekannter Weise mit feinster Erwägung aus. So schreibt er oft an Stelle des weichen, wohligen Klanges den rauhen, schallenden Schmetterton, — das cuivrer le son — vor, verwendet den eigenen, schneidenden gestopften Ton, der dadurch erzeugt wird, daß der Bläser den Schallbecher durch die hineingedrückte Hand bis zu einem ge-

wissen Grade abschließt, ein Effekt, der besonders zu unheimlicher Malerei paßt. Eine ähnliche Wirkung erzeugt der Dämpfer, ein birnförmiger, geschlossener Körper, der in den Schalltrichter eingeschoben wird und dem Luftstrom nur an den Seiten einen schmalen Spalt freiläßt. Dadurch erzielt man eine eigenartig gefärbte Fernwirkung. Letzteres war nichts Neues. Schon Gluck sucht sich diesen Klang zunutze zu machen, um die allem Menschlichen ferne, düstere Gestalt Charons, des Fährmannes der Unterwelt, in seiner Alceste zu schildern. Er bringt ihn in Ermangelung des Dämpfers dadurch hervor, daß er die beiden Hörner mit ihren Stürzen dicht gegeneinander halten läßt.[1]) Méhul ferner schreibt — um eines der interessantesten alten Beispiele anzuführen — in seiner Oper „Melidor und Phrosine" zur Begleitung der Worte des sterbenden „Ainur" vier Hörner, alle mit Dämpfer, vor. Beethoven verwendet den Effekt am Schlusse des letzten Satzes der Pastoralsymphonie, um den Klang wie in weiter Ferne ersterben zu lassen. Berlioz aber war es, der alle diese Mittel zuerst zum wirklichen, ständigen malerischen Bestand erhob. Um den Ton in höchster Schallkraft erscheinen zu lassen, läßt er auch einigemal die Hornisten die Hörner so halten, daß der Schallbecher in die Höhe ragt.

Eine neue Errungenschaft bilden die um jene Zeit in Gebrauch gekommenen Ventiltrompeten, auf denen es möglich war, alle Töne der Leiter in chromatischer Folge hervorzubringen. Berlioz verwendet sie, zweifach besetzt, neben den beiden Naturtrompeten, eine Sitte, die sich besonders in Frankreich allgemein verbreitete. — Auch das Klanggebiet der Posaune wird von Berlioz bedeutend erweitert. Im Sanctus des Requiem benutzt er die bis dahin so gut wie unbekannten tiefen Pedaltöne des Instruments und fügt zu diesen Bässen in der höchsten Höhe Flötenakkorde; eine allerdings bizarre, aber doch durch die Idee gerechtfertigte Klangwirkung. Im „Faust" begleitet er Mephistos Gesang „Sieh diese Rosen", eine Melodie von holder Süßigkeit, mit Trompeten und Posaunen, um durch den kalten, harten Ton dieser Instrumente die Unwahrheit von Mephistos Empfinden zu kennzeichnen.

Ferner erweitert Berlioz sein Orchester noch durch Zufügung der Ophikleiden, der Vorläufer unserer Tuben. Sie bilden den Baß zu der Familie der Bügel- oder Klappenhörner, trompetenförmige Blechinstrumente von konischer Mensur mit Tonlöchern und

1) Der Effekt ist in der Tat von ganz eigenartigem Reize.

Klappen. Der Ton ist rauh und unegal. Sie sind nur eine vorübergehende Erscheinung. So verwendet sie einmal melodieführend Meyerbeer im „Robert", stellt sie aber in der Entfernung auf. Die Ophikleide, die auch Mendelssohn z. B. „Ouvertüre zum Sommernachtstraum" benutzt, verschwindet ganz seit Erfindung der Tuba (um 1848). Durch zwei Ophikleiden verleiht Berlioz z. B. dem „Trinkerchor" im Faust sein charakteristisches Gepräge.[1])

Eine ganz besondere Berücksichtigung findet das Schlagzeug bei Berlioz, vorab die Pauken. Sie sind ihm Instrumente von der größten Wichtigkeit, mit denen er wunderbare Effekte erzielt. Den geradezu erschütternden, rollenden Donner der 16 Pauken im Requiem erwähnten wir schon. Häufig wendet er zwei Paare in verschiedener Stimmung an. Peinlich genau ist er in der Angabe der Art der Schlägel, die er nach der beabsichtigten Wirkung als harte oder weiche, Holzschlägel oder solche, die mit Schwamm oder Leder bezogen sind, bezeichnet.

Den Pauken gesellt er in vielen Sätzen kleine und große Trommel, Becken und Triangel zu, oft einzeln, oft zusammen, in dem Scherzo der Romeo-Symphonie auch antike Cymbeln, und erzielt damit ganz neue, überraschende Wirkungen. Nur eine Stelle will ich erwähnen aus dem Schlußsatz der „phantastischen Symphonie". Zwei Takte vor dem Allegro ($^6/_8$) beginnt ein ganz leiser Wirbel der großen Trommel, dazu setzt das dritte Horn mit Dämpfer pppp ein rhythmisches Motiv auf einem Tone ein. Jetzt dazu ein leises Pochen auf den beiden Tönen $\frac{c}{g}$ der Pauke, und wie aus weiter Ferne die Hauptmelodie, die „idée fixe" in der Es-Klarinette, aber als Zerrbild; das Ganze anschwellend bis zum Fortissimo.

Auf die ganz neue, wunderbare Verwendung der Harfe, die meist doppelt besetzt auftritt, habe ich schon wiederholt hingewiesen. Bei Händel spielte sie eine große Rolle im Orchester, dann aber verschwindet sie immer mehr. Bei den Klassikern ist sie so gut wie verschollen. Nur ganz gelegentlich tritt sie einmal auf, z. B. im „Orpheus" Glucks, hier durch die Situation verlangt, und bei Beethoven einmal in seiner Prometheus-Musik. Weber verzichtet ganz auf sie. Berlioz aber gibt ihr eine erhöhte, große Bedeutung in seinem Orchester wieder. Wie mit Goldfäden durchzieht er mit ihren Gängen

1) Diese Instrumente, wie in der Partitur der Ges.-Ausgabe der Werke Berlioz' (Breitkopf u. Härtel) geschehen, durch Posaunen zu ersetzen, halte ich für durchaus untunlich, des ganz veränderten Klanges wegen. Ich habe sie stets durch zwei Barytons ersetzt.

seine zarten, phantastischen Bilder, bald in breiten Akkordgängen arpeggierend, bald in hohen, wie Funken knisternden und sprühenden Figuren, bald wieder läßt er sie wie zarte Glockentöne, wie Blumenlaute aus weiter Ferne erklingen. Eine solche reiche Behandlung der Harfe war allerdings erst möglich, seitdem durch die Anwendung der Pedale ein schnelles Umstimmen der Saiten gegeben war. Daß Berlioz auch das Klavier dem Orchester einzuverleiben trachtete, erwähnte ich schon. Sein Klang jedoch widerstrebt einer Vermischung mit dem Orchester am meisten, wie das auch die späteren Versuche eines César Frank, d'Indy u. a. dartun.

Mit dem ersten Kaiserreich war in Leben und Kunst äußerlicher Prunk und Glanz eingezogen, auf Kosten des innerlichen Gehalts. Aus dieser Welt heraus bildete sich die „große, heroische Oper". Vordem von Cherubini und Méhul in ihren Grundzügen edel begründet, wird sie nun zu einem von hohlem Pathos getragenen Effektstück weitergebildet.

Ihr erster großer Vertreter ist Spontini. Das Streben nach Glanz und Prunk, welches sich besonders in dem Hindrängen zu Massenentfaltung auf der Bühne und Aufzügen geltend macht, spricht sich naturgemäß auch in der Instrumentation aus. Sie wird aufdringlich und lärmend und überladen mit hellem, schreiendem, ungedeckten Blechklang; noch gesteigert durch die bei jeder Gelegenheit hinzutretende Bühnenmusik. Nach der andern Seite tritt ein Suchen nach neuen, ungehörten Zusammenstellungen und Klangeffekten auf. Die wirkliche Genialität Spontinis läßt ihn auch hier oft Stellen von wirklich edlen und charakteristischen Reizen schaffen, so in seinem Meisterwerke der „Vestalin", mit seiner Instrumentierung der Einleitung, der Morgenszene und des Marsches der Vestalinnen für Violine, Hörner und Fagotte, oder das von Oboen und Fagotten stimmungsvoll gefärbte Gebet der Julia.

Ihren Höhepunkt aber sollte dieser Stil in G. Meyerbeer finden. Meyerbeer ist Dramatiker von unübertrefflicher Sicherheit und Schlagfertigkeit. Die Leichtigkeit, mit der er dramatische Wirkungen von höchster Macht hinstellt, ist zugleich seine Gefahr. Sie verleitet ihn, den Effekt des Effektes willen zu suchen, auf Kosten der inneren Wahrheit. Melodien von oft berückender Schönheit der Linie vergeudet er, und zerstört die Einheit seines eigenartig schönen Orchesterkolorits durch das Suchen nach interessanten und pikanten Klangeffekten. Daß Meyerbeer seine Palette mit allen nur möglichen Farben ausstattet, versteht sich bei dieser Art seines

Schaffens von selbst. Immer wieder strebt er nach neuen Klangkombinationen, um zu fesseln und zu überraschen, und stets gelingt es ihm auf irgendeine Art. Bald läßt er seltene Instrumente hervortreten, oder solche, die sonst nur ausnahmsweise Verwendung finden, ohne alle Begleitung längere Solostellen ausführen, sich dem Hörer gleichsam bloßstellen. Von allen Seiten, in allen Lagen und Schattierungen zeigt er das Instrument. So eröffnet in der „Beschwörungsszene des Propheten" die Baßklarinette das Vorspiel; ihr antworten Englisch-Horn, Klarinette und Fagott. In den „Hugenotten" läßt er plötzlich die längst vergessene Viola d'amore erklingen. Raoul hat Valentine unerwartet gesehen. Wie ein süßer Traum kommt die Erinnerung plötzlich über ihn; da hebt die Viola d'amore mit ihren weichen, harmonischen Klängen stimmungsvoll an. — Kaum ist durch Sax in Paris das nach ihm benannte „Saxhorn" erfunden, — ein ziemlich enges Metallinstrument, in der Form der Baßklarinette verwandt, und mit einem Klarinettenschnabel angeblasen, da verwendet es auch schon Meyerbeer in der Bühnenmusik des Propheten in allen vier Lagen, als Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Saxophon, um durch sie den Klang der dominierenden Blechinstrumente voller und interessanter zu machen. — Bald wieder stellt Meyerbeer ein großes, weit ausladendes Unisono aller Streicher her und gibt dem Klang durch beigemischte Bläser eine bis dahin ungekannte Sonorität, wie in dem großen Unisono im letzten Akt der Afrikanerin, wo sich mit dem mächtigen, vollen Ton der Violinen und Bratschen auf der G-Saite und den Violoncelli noch Klarinette und Fagott mischen, um unter Aufgabe der eigenen Individualität dem Klang der Streicher eine ganz neue Eindringlichkeit und Reiz zu verleihen. — Bald auch faßt er einzelne Gruppen der Instrumente gleichsam als kleines Orchester zusammen, Farben von neuer, oft exotischer Wirkung erzeugend; wenn er z. B. in der „Afrikanerin" bei der Stelle: „Wir schwören bei Brahma", zwei Klarinetten, zwei Baßklarinetten mit dreifach geteilten Violoncelli vereinigt oder in der Einleitung des „indischen Marsches" Baßklarinette und Fagott mit Bratschen und Violoncelli. Schier unerschöpflich ist er in solchen Kombinationen. So äußerlich sein Verfahren uns heute an vielen Stellen erscheint, als bloß auf den Effekt berechnet, es entspringt doch künstlerischen Erwägungen, nämlich dem Gefühl, durch die Farbe bestimmte Personen und Situationen gleichmäßig und scharf zu charakterisieren. Er umgibt seine Gestalten gleichsam

mit einem bestimmten, ihr Wesen aussprechenden Klangkleide. So herrschen in der Zeichnung des Bertram, der Verkörperung des bösen Prinzips in „Robert der Teufel", dunkle Farben vor, Fagotte, Posaunen und Ophikleide bilden den farbigen Grund. Den kriegerischen Marcell in den „Hugenotten" begleiten Hörner, Trompeten und Pauken. Durch die Gesänge der Fides, der Vertreterin inniger Mutterliebe, im „Prophet", klingt der ernste, seelenvolle Ton des Violoncello durch, in den sich oft wie klagend die Bratsche mischt. Bis zu welcher Glut der Leidenschaft Meyerbeer seine Farben zu steigern vermag, zeigt der vulkanische vierte Akt der „Hugenotten".

In der Ausbeutung des Klanggehaltes des einzelnen Instruments einerseits und in dem Streben nach einer durchgeführten dramatischen Charakterisierung durch bestimmte Farben liegt das fortschrittliche Element der Kunst Meyerbeers. Hier hat selbst Richard Wagner von ihm gelernt. In demselben Streben lag aber auch die Gefahr für ihn. Seine Werke machen klanglich häufig den Eindruck des Zerstückelten, es fehlt ihnen — klanglich, nicht melodisch — die große einheitliche Linie, der weit gespannte Bogen. Sein Suchen nach dem Effekt gibt seinen Werken den Charakter des Unruhigen und verwischt oft geradezu die großen, herrlichen Schönheiten, an denen Meyerbeers Werke trotz allem überreich sind.

So ist das Orchester zu einem Reichtum an Instrumenten herangewachsen, der kaum noch zu überbieten war und bereits alle Formen enthält, die das Orchester unserer Tage kennzeichnen. Der Hauptvorteil lag in der Ergänzung der Oboen durch Englisch-Horn und der Klarinette durch die Baßklarinette. Dadurch erscheinen, da ja auch die Flöte schon früher dreifach besetzt worden, diese Instrumente als selbständige Klanggruppen, deren jede für sich imstande ist, einfarbige Harmonien zu erzeugen, neben der erweiterten Möglichkeit der Mischung mit anderen Instrumenten. Eine weitere Errungenschaft sind die Ventiltrompeten, denen sich bald die Ventilhörner zugesellen, wodurch dann die letzte Schranke in der Bewegungsfreiheit dieser Instrumente fortfällt. Schließlich wird durch die Ophikleide die Möglichkeit gegeben, sowohl dem Hörner- als dem Posaunenchor eine neue, tiefe Baßstimme gleichen Klangkolorits beizugeben. Allerdings, zur festen, stehenden Norm ist vor allem diese dreifache Holzbläserbesetzung bei diesen Meistern noch nicht geworden, sie tritt mehr episodisch, nach dem augenblicklichen Bedarf ein. Erst durch Richard Wagner befestigt sich diese immer mehr.

8. Kapitel.

Das Orchester Richard Wagners.

Im Jahre der Befreiung Deutschlands von fremdem Joch — 1813 — erstand auch der Kunst der Held, der berufen war, der Verflachung und dem äußeren Prunk in der Musik ein Ende zu machen: Richard Wagner. Im Vertrauen auf den deutschen Geist hat er seine Mission erfüllt.

Über seiner Wiege stand der Stern Beethovens. Schon des Knaben Gemüt ist erfüllt von den Tönen dieses Meisters. Und je mehr er gewinnt an Reife, um so tiefer fühlt er das erhabene Ethos, die sittliche Haltung dieser großen Kunst. Aber er erkennt nicht nur ihr Wesen, wie Berlioz, kraft seines deutschen Gemüts geht der Geist Beethovens auf ihn über, so daß er ganz davon erfüllt ward.

Und wie Berlioz steht auch Wagner unter dem direkten Einfluß der Romantiker, besonders Webers. Mit scheuer Ehrfurcht schaut der Knabe an dem Meister empor, wenn er ihn im Theater oder auf der Straße erblickt, und Webers reine, keusche Kunst gewinnt Herrschaft über des Knaben Herz. Sein deutsches Gemüt aber bewahrt ihn vor der krankhaft-phantastischen Ausschweifung des großen Franzosen und läßt ihn durchglühen von dem edlen, erwärmenden Feuer der Waldespoesie eines C. M. von Weber.

Shakespeare aber war es, der zuerst in ihm den Sinn für das Tragisch-Gewaltige weckte, aus dessen Werken ihm zuerst der eherne Schritt des gewaltigen Schicksals entgegenklang.

In den Jugendwerken Wagners, den Ouvertüren (Columbus, Polonia usw.), besonders der Symphonie tritt der Einfluß Beethovens stark zutage, so daß man wohl von einer Nachahmung sprechen kann. Dabei sind diese Ouvertüren nicht frei von dem Geiste der Prunkhaftigkeit ihrer Zeit; ihre Instrumentation ist in den Tuttistellen vor allem rauschend und lärmend im Sinne der „großen Oper".

In Würzburg schrieb Wagner im Jahre 1833 seine erste Oper: „Die Feen" und betritt damit das blühende Land der Romantik. Vor allem ist es der Einfluß Marschners — mehr als der Webers —, der sich in diesem Werke geltend macht, ohne jedoch den Beethovens ganz auszuschließen. — Noch ist Wagner ein Sucher nach dem rechten Weg. Sein Feuergeist läßt ihn nicht rasten. Er sieht den gewaltigen Erfolg, den die Kunst eines Spontini auf die Menge ausübt; Meyerbeers „Robert" erscheint, und alle Welt jubelt

ihm zu. Sollte hier die Straße der Wahrheit liegen? Wagner stutzt, er wird irre an sich. Er verläßt den engen Pfad und betritt in seinem „Liebesverbot" die breite Straße der prunkenden Kunst. Aber er fühlt bald ihre große Schwäche und Hohlheit. In seinem „Rienzi" glaubt er sie überwinden zu können, aber ohne Aufgabe der von ihm eingeschlagenen Wegrichtung. Den äußeren Glanz will er nicht missen, aber er will ihn rechtfertigen dadurch, daß er ihn aus der Handlung heraus dramatisch entwickelt und bedingt, im Gegensatz zu den Werken der Zeit, denen die Handlung nur Mittel zur Prunkentfaltung war. Der Dramatiker in Wagner bricht durch. Was wir im Rienzi vor allem bewundern, ist die scharfe Ausprägung der Charaktere, besonders des Helden selbst im dramatischen Sinne. In der Orchestrierung zeigt sich erst in einzelnen Stellen eine Abwendung von der „großen Oper".

Den größten Schritt vorwärts tut Wagner mit dem „Fliegenden Holländer". Mit diesem Werk hat er sein deutsches Herz entdeckt, hat er sich selbst gefunden. Äußerlich hält er zwar noch an den überkommenen, geschlossenen Formen der alten Oper fest, aber deutlicher und deutlicher tritt der große Gedanke seines Schaffens hervor: nicht zu einer Handlung Musik schreiben, sondern die Handlung selbst aus dem Geiste der Musik zu gebären; an Stelle der Oper das musikalische Drama zu setzen, gleichsam aus einer musikalischen Urstimmung heraus. Das bedeutet das Ziel in Wagners Schaffen, dem er sich Schritt für Schritt nähert, um es in den „Nibelungen" zur Vollendung zu führen. An die Entwickelung dieser Ideen aber ist die der Darstellungsmittel, darunter die der Farbengebung, aufs engste geknüpft; ohne ihr Verständnis ist es unmöglich, die Bedeutung der einzelnen Teile in Wagners Werken zu verstehen.

Die alte Oper hatte die Handlung in ein Nebeneinander von Stimmungen aufgelöst und dadurch den dramatischen Charakter zerstört und ihren eigenen Lebensnerv damit abgeschnitten. Das erkannten bereits Gluck und Weber und versuchten dem Übel in ihrem Sinne beizukommen. So wurden beide, Gluck von seiner „Alceste" an, und Weber in seiner „Euryanthe" wohl zu Reformatoren der Oper, aber das musikalische Drama vermochten sie beide nicht zu schaffen, weil sie nicht den Mut hatten, das Übel in seiner Wurzel anzugreifen. Hier war nur eine vollständige Umwertung der Grundideen, ein Bau auf neuen Fundamenten möglich. Wagner vermochte ihn aufzuführen, da er kühn genug war, das alte Kunst-

werk zu zertrümmern und ein neues auf dem Fundament dramatischer Wahrheit aufzubauen. Er schuf das Musikdrama, indem er die Oper gleichsam von der Musik befreite. Nicht die Handlung als Mittel, Musik zu schreiben, sondern ihrer selbst wegen. Aber eine Handlung, die die Musik nicht entbehren kann und darf, die aus der musikalischen Stimmung heraus geboren, gleichsam eine in der Musik ausgesprochene unsichtbare Handlung, den Sinnen wahrnehmbar, sinnfällig machen sollte. Kann aber die Musik handeln? Seit Beethoven vermochte sie es. Er war es, der ihre Ausdrucksfähigkeit so sehr steigerte, daß seine Musik gleichsam „Gestalt" wurde. Seine Symphonien sind unsichtbare dramatische Handlungen, lebendige Organismen, deren Entwickelung wir verfolgen, deren lebendiges Werden sich vor unserem inneren Auge vollzieht. Wir erkennen ihren Geburtsakt in dem Aufblitzen der aus der Allgemeinstimmung plötzlich aufleuchtenden so überaus prägnanten Motive, als Träger der Handlung und ihrer Entwickelung. Wir sehen, wie aus dieser Urzelle das Werden sich entwickelt, das Emporwachsen, Gestaltannehmen, bis zur Vollendung. Eine solche dramatische musikalische Entwickelung mußte in ihrem Streben nach höchster Deutlichkeit des Ausdrucks zuletzt mit Notwendigkeit dahin drängen, sich gleichsam in einer den Sinnen eindeutig klaren Form zu offenbaren, sich zu materialisieren. Beethoven glaubte dieses Ziel zu erreichen, indem er in der IX. Symphonie seine Musik in höchster Anspannung redend macht. Das konnte aber nicht der Weg sein, denn das Wort vermochte so nicht gerade das zu offenbaren, was nach Ausdruck verlangte, das Werdende und Handelnde des Organismus. Dieser konnte sich nur dramatisch umsetzen in eine sichtbare Handlung. In seinem Musikdrama macht Wagner diese Idee zur lebendigen Tat. Aus Beethovens „urkräftigem Irrtum" ist sein Musikdrama geboren worden.

Nur eine solche „handelnde" Musik konnte es verwirklichen, eine Musik, die wie die Beethovens aus solchen Urkeimen entstanden, in stetem Werden zur Vollendung des Ausdrucks gelangt. In diesem Sinne basiert Wagners Musikdrama auf dem symphonischen Stil Beethovens. Auf diesen gründet es sich immer mehr und entwickelt aus kräftigen, lebenzeugenden Urmotiven seinen lebendigen Organismus, dessen musikalische Handlung mit der sichtbar gewordenen des Dramas identisch ist. Nur in Einem weicht Wagner von dem Vorbilde ab. Die Symphonie ist eine abstrakte Form, vorher festgestellt und beiderseitig begrenzt. Eine solche war im

Musikdrama unmöglich, hier konnte die Form nur durch den dramatischen Inhalt selbst gebildet werden, das Drama selbst wirkt *formbildend*. Daraus folgte, daß die dramatische Einheit auch zur musikalischen werden mußte, diese ist aber die *Szene*, die in ihrer breiten Anlage eine symphonische Entwickelung gestattete. Der Verlauf der Szene bestimmt die musikalische Form und erzeugt sie. Damit sind alle *geschlossenen* Formen, wie sie die alte Oper aufwies, von vornherein unmöglich, und damit mußte auch die in sich abgeschlossene, periodisch gleichgegliederte Melodie fallen. An ihre Stelle tritt die dem Akzente der Sprache sich anschmiegende dramatisch akzentuierte melodische Führung. Keine bloße Nachzeichnung der Sprachlinie, sondern zugleich gefühlvoll gestaltet. „Meine Deklamation ist Gesang" — sagt Wagner selbst — „und mein Gesang Deklamation." Die Gefühlslinie des Dramas spricht sich in ihr aus und vermag sie bis zur höchsten Leidenschaft glühenden Empfindens anzufachen. In der alten Oper führte die Melodie die Herrschaft tyrannisch, das Orchester tritt gegen sie zurück. Diese Herrschaft bricht das Musikdrama und mußte sie brechen. Sie ordnet sich der großen Idee des Ganzen unter und geht in ihr auf. Das *Orchester* aber wächst plötzlich zu einer ganz ungeahnten Bedeutung heran, in ihm vollzieht sich das geheimnisvolle Werden der Handlung im organischen Wachsen in der dargestellten symphonischen Weise, es regt die Glut der Stimme an zu leidenschaftlicher Erhebung, und was es uns kündet, das legt die Handlung auf der Bühne gleichsam eindeutig fest. Eine solche Auffassung der Bedeutung des *Orchesters* verlangte eine *äußerste Anspannung aller Kräfte* desselben, und aus ihr folgt einzig die riesenhafte Entwickelung der Farbengebung in den Werken Wagners. Die Bestimmtheit des Ausdruckes mußte sich auch in der Bestimmtheit der Farbe ausprägen und die ungeheuere Bereicherung des Stimmungsgehalts selbst eine höchste Steigerung und Differenzierung der einzelnen Farbentöne und ihrer Mischungen herbeiführen. — Wir haben das *Ziel* gezeigt; nicht mit einem Male konnte es erreicht werden, aber von Werk zu Werk nähern wir uns ihm immer mehr.

Das, was bei Meyerbeer mehr äußerlich auftritt, die *stimmungsvolle Charakterisierung* durch einzelne Farbengruppen, wird bei Wagner ein Teil seines Wesens. Das zeigt uns schon der „*Holländer*". Wie scharf heben sich bereits in der Ouvertüre die einzelnen Gruppen in ihrer klanglichen Charakterisierung voneinander ab: das gespenstige Reich des Holländers mit den düsteren, rot-

glühenden Farben der Posaunenakkorde; die weltfrohe, materielle Lebensauffassung Dalands und seiner Genossen, in den groben Klang des Blechs getaucht; die wie aus mystischer Ferne zu uns dringende Erlösungsmelodie, der die Holzbläser besonders ihre charakteristische Färbung verleihen.

Aus dem Geiste der Musik heraus soll die Handlung geboren werden. Schon in diesem Werke ahnen wir die Bedeutung dieses Prinzips, dort, wo die Worte schweigen, wo das Empfinden des Herzens sich nur in der Musik offenbart, und sich nur in der Gebärde die Bewegung des Herzens zeigt, wie in der langen, stummen und doch so unendlich beredten Szene beim Erscheinen des Holländers vor Senta.

Noch schärfer tritt diese musikalische Charakterisierung durch Farbengruppen im „Tannhäuser" hervor. Hier verbinden sich mit den einzelnen Gruppen der Handlung Farben von geradezu sprechendem Ausdruck. Auch hier stehen sich zwei Welten scharf gegenüber. Die eine, die Welt frommer, treuherziger Gläubigkeit, gemütvoll verklärt durch den romantischen, echt deutschen Zug des Wanderdranges nach der Ferne, der das ganze Mittelalter erfüllenden Heilssehnsucht nach Italien, nach Rom, dargestellt in den Gestalten der Pilger, deren ernster Gesang so stimmungsvoll aus dem grünen Dämmer des deutschen Waldes zu uns dringt; auf der anderen Seite der Minne lockendes Reich; Frau Venus, die Holde, die Königin betörender, glühender Sinnenlust dort im phantastischen Zauberpalast im Innern des Hörselberges. Das eine Bild getaucht in weiche, wohlige Farbentöne, die Waldesduft ausströmen, wie sie gleich der Anfang der Ouvertüre festlegt, und wie sie immer wieder erwärmend das Werk durchströmen. Der Hornklang herrscht hier vor und schafft den warmen Goldgrund für diese Bilder, vergoldet sie und saugt den Klang der sich ihm zugesellenden Klarinetten und Fagotte in sich auf. Dieselbe Grundfarbe, die den „Freischütz" Webers so erwärmend durchströmt. — In schroffem Gegensatz dazu die Farben des Reiches der Sinnlichkeit, mit denen Wagner hier ein ganz neues Stimmungsgebiet eröffnet. Dieses verlockende Klingen und Singen, so sirenenhaft zwingend, so berückend süß, so sehnsuchtsvoll und doch so beängstigend und furchterregend! Ein Wogen und Flimmern der hohen Geigentremolos, dazwischen der Holzbläser charakteristische Rhythmen, deren Klang durch die Piccoloflöte, ich möchte sagen etwas Grausames erhält, eine Färbung, wie sie Mozart ähnlich zur Charakterisierung des sinnlichen Mohren in der

Zauberflöte, „Alles fühlt der Liebe Freude", erfindet; dazu der silberne Ton der Triangel, der anfeuernde Rhythmus der Kastagnetten und aufregende Klang der Tamburins und das Ganze durchzogen von sinnlich glühenden Gängen der Klarinetten, die aus der Tiefe emporsteigen. Ein anderes, nicht minder charakteristisches Beispiel bildet die Szene des Sängerkrieges selbst. Jeder der Sänger soll der Liebe Wesen besingen. Wolframs und Walthers hehre und reine Auffassung der Liebe als eines Wunderbronnens der höchsten Tugend spricht sich in dem Kolorit aus, das gedämpft und verschwiegen klingende, geteilte Violoncelli und Bratschen erzeugen. Der sinnlichen Auffassung Tannhäusers entsprechen die hellen, üppigen Farben der Klarinette mit einem Untergrund von Horn und Fagott, während Biterolf, dem die Liebe als Quelle des Heldentums erscheint, die Trompete charakterisiert. — Auch in Lohengrin dieselbe Tendenz. Den Lichtgestalten Elsas und Lohengrins stehen Ortrud und Telramund, die Kinder der Nacht, gegenüber. Düster und schwer sind die letzteren geschildert, wie die Nacht selbst; immer wieder erhält die Farbe durch den Klang besonders der hohlen Baßklarinette etwas Unheildrohendes. Wie ganz anders Lohengrin und Elsa! Gleich dem lachenden Morgenlicht, hell und siegreich leuchten ihre Farben, bei Elsa besonders mit einem Zug ins Übersinnliche, Überselige.

Mit dem Lohengrin hat Wagner die alten Formen vollständig überwunden und das neue Musikdrama in seinen Grundzügen an seine Stelle gesetzt. Die geschlossenen Nummern verschwinden ganz und an ihre Stelle tritt die Szene, in der Weise behandelt, wie wir es oben beschrieben haben. Schon im dritten Akt Tannhäuser fühlen wir das neue Werden. Die Erzählung Tannhäusers mit ihrer, besonders durch das trostlose Motiv der Bratsche so eigenartigen Färbung zeigt bereits den deklamatorischen Stil des Musikdramas mit seiner symphonischen Behandlung des Orchesters in wunderbarer Vollendung.

Beide Werke entspringen textlich dem Gebiete der Sage. Aber weder der Geschichte noch der Sage — meint Wagner — darf das neue Kunstwerk entspringen, sondern einzig und allein dem „Reinmenschlichen". Der Geschichte nicht, denn „das Ungegenwärtige" ihrer Handlungen steht der Idee des allgemein gültigen Reinmenschlichen direkt entgegen; der Sage nicht, denn auch sie legt den Schwerpunkt des Interesses auf das Historische, wenn auch das erdichtete. Das „Reinmenschliche", als das

Allgemeingültige, Allgemeinwahre, als den sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbarsten, findet Wagner einzig und allein im Mythus. Im nordischen Mythus findet er den gewaltigsten Inhalt für seine Dramen, die Welttragödie, die sich im Herzen Wotans, des Gottes, abspielt. In der Nibelungentrilogie tritt das neue Kunstwerk in die Erscheinung und kommt zur Vollendung.[1]) Das, was vorher nur vereinzelt oder andeutend auftritt, der musikalische Aufbau auf Grund scharf ausgeprägter Motive, als den Keimen des Werdens, das wird nun strenges Prinzip. Sahen wir oben die Charakterisierung durch Farbengruppen ausgeführt, so spricht sich jetzt bereits das Motiv meist in einer ganz bestimmten, ungemischten Farbe aus, die von seinem Wesen unzertrennlich erscheint. So ist z. B. Siegfrieds Schwertmotiv ohne den hellen, stolzen Klang der Trompeten nicht denkbar, während sein Hornruf ganz aus dem Klange des Hornes heraus zu uns spricht. Der rauhe Klang der tiefen Tuba ist für die Schilderung Fafners wichtiger als das Motiv selbst.

Bei dieser Differenzierung und schärferen Ausprägung der Charakteristik genügen dem Meister bald die vorhandenen Farben nicht mehr, trotz aller Steigerung, die sie erfahren. Und diese Steigerung war ja bereits im Tannhäuser eine ganz enorme. Gab es doch für ihn, seitdem die Ventilinstrumente, besonders die Ventilhörner (schon im Rienzi) auch auf diesen Instrumenten eine Chromatik ermöglichten, kein Hindernis mehr für die Gleichbewertung aller Klanggruppen. Kein Instrument, welches nicht ohne weiteres dem ungemein reichen harmonischen Wechsel zu folgen und ihn mitzumachen imstande gewesen wäre. Aber alle diese wunderbaren neuen Mischungen, die Wagner mit den alten Farbentönen erzielt, genügen ihm bald nicht mehr. Im Tannhäuser und Lohengrin hielt er sich noch an die alte Palette; allerdings ist die dreifache Besetzung der Holzbläser hier bereits eine prinzipielle. Sein Lohengrin-Orchester besteht aus drei Flöten, zwei Oboen, einem Engl.-Horn, zwei Klarinetten, einer Baßklarinette, drei Fagotts, drei Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen, einer Baßtuba, Harfe, Pauken und Streichern.

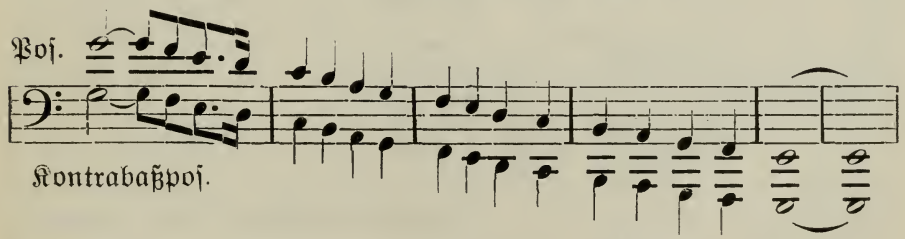
Jetzt galt es für Wagner, die gewaltigen, übermenschlichen Ideen der Nibelungenwelt zu schildern. Gleich der Anfang des „Rhein-

1) Vgl. hierzu des Verfassers: „Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert", 1909.

gold" stellt ihm ein neues Problem in der Schilderung des aus der Urtiefe emporsteigenden Weltenwerdens. Kein Ton des Orchesters vermochte ihm den Eindruck dieser Urmacht zu schildern; kein Ton war ihm tief, keiner stimmungsvoll genug für diese geheimnisvolle Tiefe. Da half er sich bei der Aufführung, indem er für diesen Ton eigens eine große Orgelpfeife konstruierte und ihren Ton mit dem der Bässe mischte. Aus diesem Urtone nun steigt, wie Wasserblasen schier unerschöpflich, das Motiv der Hörner empor. Um diesen Eindruck zu erzielen, genügen ihm nicht seine vier Hörner, er vermehrt sie auf acht. Daß eine solche Besetzung eine Reihe neuer Farbenmöglichkeiten gibt, bedarf kaum der Erwähnung. So, wenn er z. B. die Worte Alberichs „Dem Haupt fügt sich der Helm usw." in der dritten Szene des „Rheingold" von sechs gedämpften Hörnern begleiten läßt. Besonders aber in der „Götterdämmerung" spielen die acht Hörner eine große Rolle.

Um den Klang der Trompeten in der Tiefe zu erweitern, fügt Wagner die Baßtrompete hinzu, die eine Oktave unter der gewöhnlichen Trompete steht in Es-, D- und C-Stimmung. Selten allein, meist in Verbindung mit anderen Bläsern. So verdoppelt sie im Trauermarsch der „Götterdämmerung" die Melodie der ersten Trompete in der tiefen Oktave. Am Schluß des „Rheingold" verstärkt sie die Linien der Posaunen, Tuben usw.

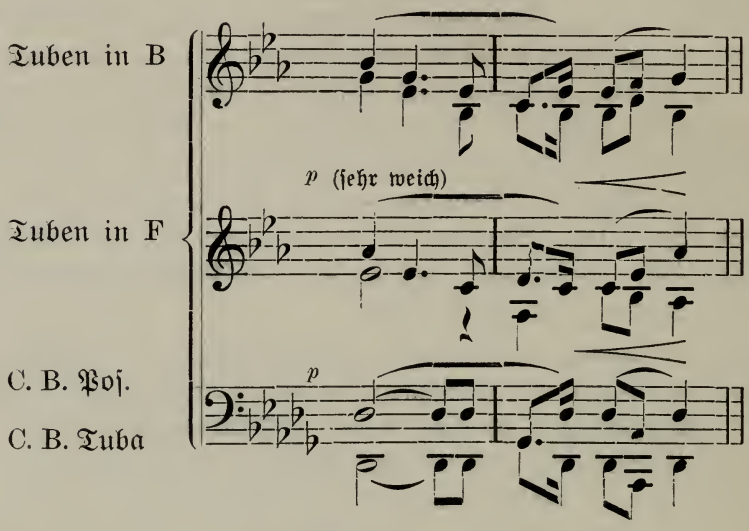
Wie die Trompeten erfahren auch die Posaunen eine Erweiterung nach unten durch die Kontrabaßposaune, die bis zum Kontra-E herabreicht. Ihr Verhältnis zu den drei Posaunen ist dasselbe, wie das der Baßtrompete zu den Trompeten. Häufig bildet sie den Baß zu jenen, mehr noch zieht sie zu einer Linie der Posaunen die tiefe Oktavlinie und sie ist es dann, welche solchen Stellen den eigentlichen Charakter durch die Farbe verleiht, z. B.:



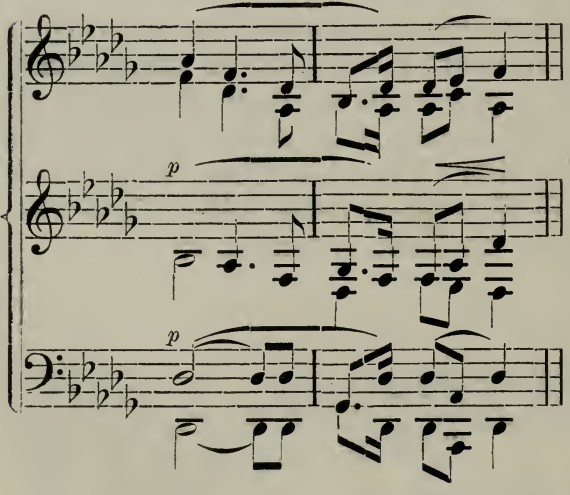
(Rheingold: Szene 2)

Zur Schilderung der ernsten Erhabenheit Walhalls aber erfindet Wagner einen neuen Klang von wunderbarer Feierlichkeit und

Größe in einem Quartett von zwei Tenor- und zwei Baßtuben, die mit Hornmundstück angeblasen werden und dadurch von dem zweiten Hornquartett übernommen werden können. Mit diesen verbindet sich dann noch als letztes die Kontrabaßtuba, die wiederum eine Oktave tiefer als die Baßtuba steht.



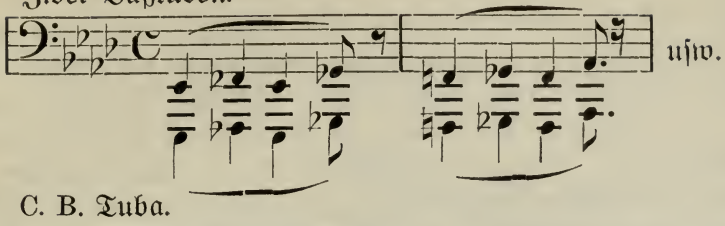
Wirklicher Klang (eine Oktave tiefer):



Rheingold: Anfang der 2. Szene.

Ein prächtiges Beispiel für die Charakteristik durch den Klang bildet jene Szene, in der Alberich sich in eine ungeheure Riesenschlange verwandelt (Rheingold, Szene III).

Zwei Baßtuben.



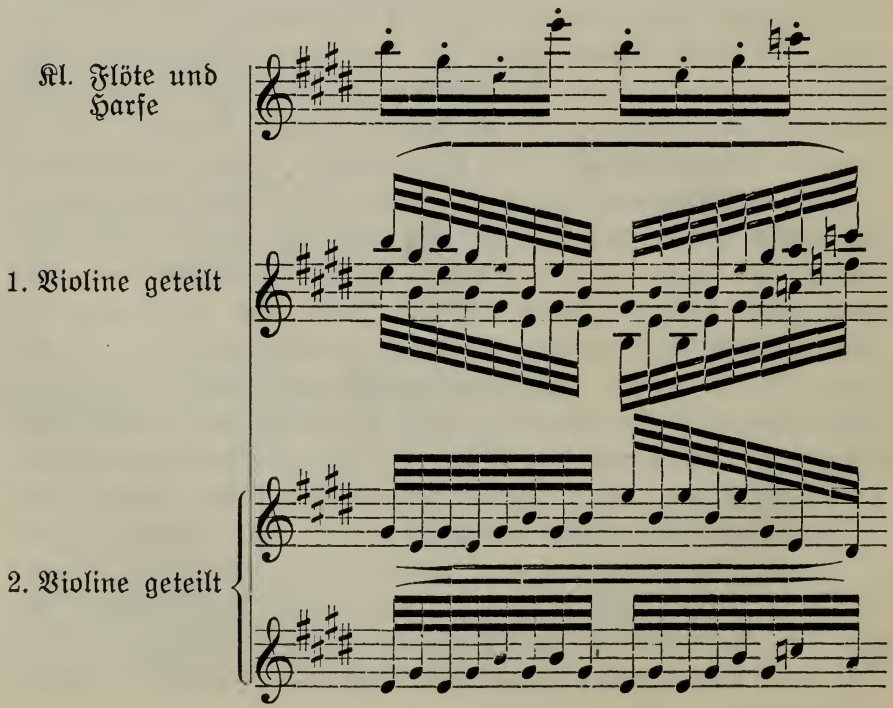
C. B. Tuba.

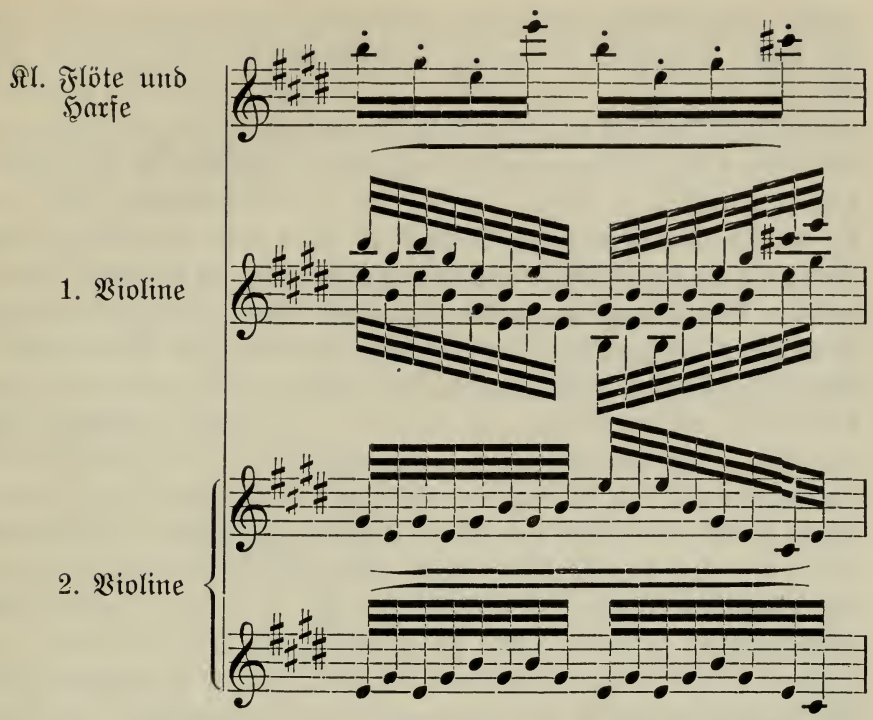
So haben wir nun innerhalb des ganzen Orchesters einen Blechchor von gewaltigem Umfang und Größe, der sich wieder in selbständige Farbengruppen zerlegt von je acht Hörnern, drei Trompeten und Baßtrompete, drei Posaunen und Kontrabaßposaune und vier Tuben und Kontrabaßtuba. Welche Fülle von Mischungen das wieder ermöglicht, brauche ich kaum zu sagen. Als ein Beispiel von solch mächtiger Ensemblewirkung des Blechs sehe man den Schluß des „Rheingold" oder die erschütternde Trauermusik aus der „Götterdämmerung".

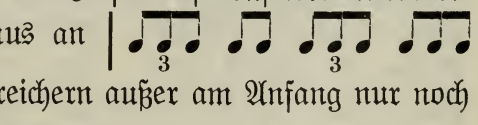
Diese Fülle des Blechklanges ist so gewaltig, daß sie gebieterisch auch eine Verstärkung der übrigen Gruppen des Orchesters verlangt, soll nicht das klangliche Gleichgewicht gestört werden. Bei den Holzbläsern erzielt Wagner diesen Zweck durch Hinzufügung vierter Bläser. Die Streicher aber bedürfen einer solch starken Besetzung der einzelnen Stimmen, daß sie selbst bei Teilung der Instrumente noch Fülle genug besitzen, gegen den Blaschor aufzukommen. Denn gerade auf der Teilung der Streicher beruhen, von dem wunderbaren Anfang des Lohengrin-Vorspiels bis zum „Parzival", mit die schönsten Klangwirkungen. So sind wir denn in den „Nibelungen" zu einer Besetzung des Orchesters gelangt, deren Größe alles Vorhergegangene weit hinter sich läßt. Es besteht an Holzbläsern aus: drei großen Flöten und einer kleinen Flöte, drei Oboen und einem Engl.-Horn (letzteres zugleich vierte Oboe), drei Klarinetten und einer Baßklarinette und drei Fagotten; an Blechbläsern aus: acht Hörnern, von welchen vier abwechselnd die vier Tuben übernehmen, einer Kontrabaßtuba, drei Trompeten, einer Baßtrompete, drei Posaunen und einer Kontrabaßposaune; an Schlaginstrumenten aus: zwei Paar Pauken, einer Triangel, einem Paar Becken, einer großen Trommel und einem Tamtam (hierzu gehören noch auf dem Theater 16 Ambosse von verschiedener Stimmung). Ferner besetzt Wagner die Harfen sechsfach in verschiedener selbständiger Führung, wie z. B. im „Rheingold" in der Schlußszene (Zur Burg führt die Brücke). Auf dieses Blasorchester rechnet nun Wagner an Streichern: 16 erste

Violinen und 16 zweite, 12 Bratschen, 12 Violoncelli, acht Kontrabässe. Das ist nicht einmal so besonders viel, wenn man bedenkt, daß er z. B. in der zuletzt genannten Szene sowohl erste als zweite Geigen in acht Gruppen teilt, dazu vorher auch die Bratschen und die Violoncelli sechsfach, und dadurch, in Verbindung mit den Harfen, jene wunderbare Bewegung, jenes Flimmern und Leuchten, den Eindruck des Friedens unter dem Zeichen des Regenbogens erlangt.

Bewegung! Lebendige, frisch pulsierende Bewegung, das ist es, was in Wagners Kunst immer wieder auffällt, ein ewiges Wogen und Wallen, wie getrieben von der Urkraft des Lebens. Teils hervorgerufen durch die rhythmische Selbständigkeit in der Führung der Stimmen, die immer mehr zum polyphonen Stil drängt, im bunten Wechselspiel der Motive, teils durch Auflösung einzelner Stimmen und Akkorde in Figuren. Letzteres besonders in den Streichern. Neben das einfache Tremolo, das älteste Mittel, Töne und Akkorde in Bewegung aufzulösen, treten eine ganze Reihe neuer, gegeneinander geführter Wellenbewegungen in Sekunden oder Terzen, vor allem aber Auflösung der Akkorde in Arpeggios oder sogar in freier Bewegung. Als eine der bekanntesten Stellen nenne ich die Behandlung der Streicher in Akkordfiguren im „Feuerzauber" der „Walküre":





Nun denke man sich dazu Holzbläser und Hörner in breiterer Füllung und das Ganze durchbrochen durch den silbernen Ton des Glockenspiels. — Hierher gehört auch das wunderbare „Waldweben" im zweiten Akt des „Siegfried". Oft sucht Wagner mit Absicht den klaren Rhythmus der Figuren zu verwischen dadurch, daß er in den Holzbläsern ihnen einen anderen Rhythmus ganz verschiedener Einteilung beimischt; so z. B. jene herrliche Stelle des „Parzival" aus der Abendmahlszene, die auch in gleicher Weise im Vorspiel (Takt 6ff.) erklingt. Zu der Melodie der hier die Klangfarbe bestimmenden Trompete unter sehr zarter, breiter Füllung einzelner Bläser erklingt in den geteilten Streichern geheimnisvolles Rauschen. Der $^4/_4$-Takt ist in vier Akkordfiguren zerlegt von je acht Zwei- und Dreißigsteln. Dazu schlagen die Bläser auf denselben Akkorden im $^6/_4$-Takt folgenden Rhythmus an  , der mit den Streichern außer am Anfang nur noch in der Mitte des Taktes zusammenfällt.

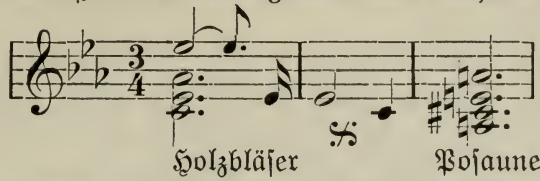
Man darf nun aber nicht glauben, daß durch die Größe der Besetzung auch der Reichtum des Kolorits bedingt sei. Sowohl „Tristan" als „Parzival" und vor allem „Die Meistersinger"

weisen eine kleinere Besetzung auf, ohne Tubenquartett und ohne die tiefen Baßbläser und unter Beschränkung auf vier Hörner, ja in den „Meistersingern" kehrt Wagner zu der alten doppelten Besetzung der Holzbläser zurück, dazu vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba, Schlagzeug und Streicher. Trotzdem ist die Farbenwirkung gerade in diesen Werken von so wunderbarem Reiz, daß sie von der des Nibelungen-Orchesters sicher nicht übertroffen wird. Und doch ist die Verschiedenheit der Besetzung bei Wagner von der größten Bedeutung: gerade durch sie stellt er den farbigen Grundcharakter des einzelnen Werkes fest. Das einzelne Werk erhält so einen Farbengrundton, der das Ganze einheitlich charakteristisch zusammenfaßt und stilvoll beherrscht. Gerade hier zeigt sich — wie bei Beethoven — die weise Ökonomie des Genies, das immer und nur die Mittel wählt, welcher es in jedem Fall bedarf, keines zuviel, aber auch vor keiner Häufung der Mittel zurückschreckt, wenn der Zweck es verlangt. Wie diese Grundstimmung der Farbe die einzelnen Werke so verschieden und individuell voneinander unterscheidet, so wird durch sie auch die Stileinheit des einzelnen Werkes scharf bestimmt, die reiche, bunte Mannigfaltigkeit, das einzelne gleichsam in einer einzigen, alle umfassenden „Farbentonart" stimmungsvoll zusammengehalten.

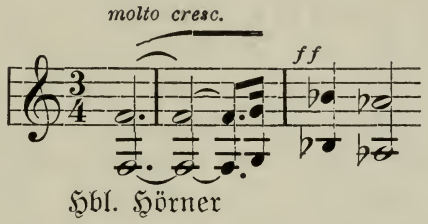
Aber auch diese reiche Mannigfaltigkeit des einzelnen ist keine willkürliche. Auch hier erscheint die Entwickelung des Kolorits als eine organische. So erkennt man leicht in der nächsten großen Einheit des Dramas, dem einzelnen Akte, wiederum eine einheitliche charakteristische Grundfarbe, die wieder im Grunde bestimmt wird durch die von den Motiven im Keime festgelegten Farben und deren Entwickelung. Je reicher sich dieses motivische Material ansammelt, desto gesteigerter wird damit die Farbenwirkung. Nehmen wir den „Tristan" als Beispiel.

Der Schauplatz des ersten Akts ist das weite Meer, das auf seinem Rücken das vom frischen Winde getriebene Schiff König Markes Land zutreibt. Diese Stimmung wird sofort durch das Lied des Steuermannes festgelegt. Immer wieder klingen den Akt hindurch Motive des Liedes herein. Dazu tritt der Gesang der Matrosen als fernere Charakteristik des Ortes der Handlung. Auf diesem Hintergrund beginnt das Herzensdrama von Tristan und Isolde, anhebend mit Isoldens wilder Verzweiflung beim Anblick Tristans, der ihrer nicht achtet. Die Bewegung des Herzens spricht sich aus in immer neuen Motiven, vor allem taucht immer wieder Tristans Motiv auf.

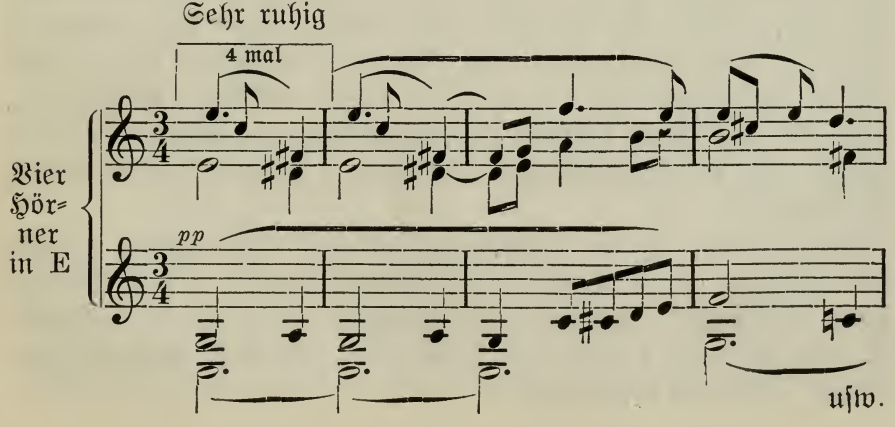
Isolde erinnert sich der Zeit, wie sie ihn, den kranken Mann, pflegte und dem Tode entriß. Bedeutungsvoll und drohend tritt das „Todesmotiv“



hinzu in seiner düstern Färbung von Holzbläsern und Posaunen. Immer reicher wird das thematische Material. Nun erscheint Tristan. Schon hat Isolde den Todestrank befohlen. Die furchtbare Spannung und Erregung beider findet ihren Ausdruck in dem mächtig an- und abschwellenden Motiv:



Mit der Entwickelung der Charaktere und der Handlung wächst auch der Reichtum an Motiven und damit zugleich der an immer neuen Farben. So bedeutet denn der zweite Akt, indem er dem Material des ersten, das er übernommen, wieder neues zuführt, auch in der Farbe jenem gegenüber eine Steigerung. Wie wunderbar neu und herrlich glüht das Kolorit auf, wenn, um ein Beispiel zu bringen, die Hörner das innigste Liebesglück von Tristan und Isolde schildern, das ersehnte Glück, was nur der Tod bringen kann, der den Tag vernichtet. „Wie sie selig, hehr und milde.“



Sowie dieser Klang aufgetreten, verschwindet er nicht mehr. Wie ein erwärmender goldener Strahl legt es sich über das ganze Kolorit von da an.

Ähnliches ließe sich auch in den „Meistersingern" verfolgen. Nur ist das Kolorit dieses Werkes ein mehr einheitliches, gleichbleibendes, wenn man die Charakterisierung Beckmessers abzieht. Wie der goldige Hauch tiefsten verklärten Gemütes, der von Hans Sachs ausgeht, das ganze Werk gleichmäßig erwärmend durchzieht, so liegt auch über dem Ganzen stets derselbe erwärmende Zauber der Farben entsprechend ausgebreitet; Farben, so sonnig, so tief und verklärend, wie sie ihresgleichen nirgends haben.

So erkennen wir in den Kunstwerken Richard Wagners, wie in seiner Architektur so auch in der Farbe, ein organisches Werden und Entwickeln. In den Grundmotiven liegen auch die Farbenkeime eingeschlossen, und wie jene, so besitzen auch sie die Keimkraft, immer neue Gestalten zu erzeugen, die sich zu dem organischen Bilde der Szene farbeneinheitlich entwickeln. Und die Farbenmannigfaltigkeiten der einzelnen Szenen, sie bilden wiederum die Farbeneinheit des Aktes, und als Letztes, Höchstes umfaßt das Ganze alle diese Teile in einer einzigen großen Gesamteinheit. So wird die Farbe ein untrennbarer Teil des Wesens seines Kunstwerkes.

9. Kapitel.

Von Richard Wagner bis Richard Strauß.

Die zwingende Gewalt der Kunst Richard Wagners war eine so übermächtige, daß sie zunächst eine selbständige, freie Entwickelung auf dramatischem Gebiete von jeder andern Seite aus unmöglich machte. Alle Zeitgenossen und Nachfolger Wagners bis fast auf unsere Zeit stehen unter dem Banne dieser mächtigen Erscheinung, ohne sich von ihrem direkten Einfluß befreien zu können. Erst die jüngste Zeit hat ihn gebrochen, überwunden durch die Macht eigener Persönlichkeit.

Anders steht es um die Konzertmusik. Hier wirkte zugleich mit Wagner ein Dreigestirn in seltenem Glanze. Drei Meister, jeder eine scharf umrissene Individualität: Johannes Brahms, Anton Bruckner und Franz Liszt. In ihrer Empfindungssphäre unter sich Gegensätze.

Vollständig frei von jeder Beeinflussung durch Wagner steht Brahms da, der Meister des deutschen Nordens, der mächtige Schlußakkord einer großen Zeit. „Eine bis zur Rauheit gehende Männlichkeit — sagt treffend Spitta — kennzeichnet ihn, und eine Abneigung gegen bloße Stimmungsmusik, herbes Zusammendrängen des melodischen Gehalts, Lust am organischen Bilden, durch Mittel strenger Polyphonie, die mit dem freieren Beethovenschen Stil zu ganz neuen Erscheinungen zusammenwirken; ein Drang, in die Tiefe zu dringen, ein Trotz, selbst das Widerspruchsvolle zu vereinen. Sein höchstes Ziel ist organisch-plastische Gliederung, aber er erschwert den Genuß durch dichtes Kreuz- und Quergeflecht der Gedanken." In dieser prächtigen Charakteristik liegt zugleich der Grund dafür, daß bei Brahms die Bedeutung der Farbe gegenüber dem Gestalten und Zeichnen zurücktritt. Er ist — in demselben Sinne wie der große Michelangelo — auch da, wo er malt, Plastiker. Er will keine „Stimmungsmusik" schreiben, sondern Gedankenmusik. Das Farbige soll ihm nicht die Schärfe der konstruktiven Linien verwischen, ihre Kühnheit soll stets sichtbar bleiben; kein Farbenrausch das Auge ablenken von dem klaren, sicheren Erkennen. Diese Zurückhaltung in der Farbe ist bei Brahms kein Unvermögen, sondern Absicht, ja sie gehört geradezu zum Wesen seiner Kunst. In der Tat ist die Orchestrierungskunst Brahms' eine ebenso große wie die der andern Großmeister. Gerade darin, daß sie sich ihrem Inhalt anpaßt, liegt ihre Größe. Das Märchen, als habe Brahms keinen musikalischen Farbensinn besessen, ist durch die wunderbare Interpretation seiner Werke durch Dirigenten wie H. von Bülow und F. Steinbach längst widerlegt. Seine Instrumentation besticht allerdings nicht plötzlich durch den Reiz der Farbe. In seinen Bildern beherrscht die Grundfarbe das Ganze, so daß wir schon ganz nahe treten müssen, um in dieser Grundfarbe alle die vielen und reichen und so überaus reizvollen Farbentöne, die erstere gleichsam in sich vereinigt wie der Ton seine Obertöne, merken zu können. Haben wir aber erst die richtige Stellung gefunden, so erstaunen wir über den Reiz der Mannigfaltigkeit dieser Farben. Brahms' Bilder gleichen der Heide. Aus der Ferne erscheint sie als weite, eintönige Fläche. Nun treten wir in sie hinein und mit einem Male löst sich diese eintönige Fläche in ein Vielerlei von bunten Farben auf, die das geöffnete Auge von allen Seiten treffen.

Wie ganz anders, entgegengesetzt erscheint uns da Bruckner, der Sohn des lichten Südens, des lebens- und farbenfreudigen Öster-

reichs; der tiefreligiöse Katholik, dem der farbenfreudige Kultus seiner Kirche einen Teil seines Lebens bedeutet, im Gegensatz zu Brahms, dem Meister aus dem Lande strengen, zurückhaltenden Protestantismus. Bruckner ist berauscht von der Farbenpracht, die ihm aus den Werken Wagners entgegenrauscht, und er ruht nicht, bis er sie sich in seinem Sinne zu eigen gemacht hat. Auch er ist kein Umwälzer, kein Neuerer, auch er hält, wie Brahms, fest an den überkommenen Formen der klassischen Zeit, erweitert sie wohl, daß sie sich seinem Inhalte fügen, doch er zerstört sie nirgends. Aber er gibt seinen herrlichen Gedanken ein blühendes, neues Kleid, taucht seine Melodien in Farben, wie sie kein Symphoniker vor ihm gekannt hat, und diese Farben rechtfertigt er durch den Inhalt, den auszudrücken sie mitberufen sind. Dabei ist er kein Nachahmer Richard Wagners, die Originalität seiner Gedanken verleiht auch seiner Instrumentation dieselbe Ursprünglichkeit. Während Brahms in der Zusammensetzung seines Orchesters ganz auf dem Boden der Klassiker steht und ihrem Orchester nur die Tuba neu zuführt, ist in manchen Werken Bruckners das Orchester fast zu der Größe des Nibelungenorchesters angewachsen. So enthält z. B. die IX. Symphonie Bruckners neben dreifachen Holzbläsern eine Besetzung von acht Hörnern.

In der IV. fügt er dem Blechbläserchor das Wagnersche Tubenquartett ein. Die wundervolle Schönheit, die gerade der Blechchorsatz Bruckners besitzt, steht ganz einzig da. Nur wenige Meister haben es verstanden wie er, so ganz aus dem Klangcharakter dieser Instrumente heraus zu schreiben.

Aber trotz der überragenden Größe dieser beiden Meister greifen sie, was ihre Orchestrierung betrifft, nicht direkt ein in das rollende Rad des Fortschrittes. Sie stehen einsam für sich da in ihrer Größe, ragende Felsen am Ausgange einer Alpenlandschaft. Während sie ihre herrlichen Meisterwerke schufen, hatte sich der Kunst bereits ein neuer Weg geöffnet, und auf diesem stürmte die Jugend dahin, jubelnd und brausend; Führer aber war ihnen Franz Liszt. Eine neue Kunst, in der die Farbe als Ausdruck zu höchster Bedeutung gelangen sollte. Die Kunst der Programmusik.

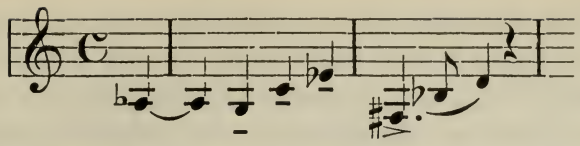
Von Berlioz begründet, wurde sie durch Liszt erst lebenzeugend dadurch, daß er ihre Grenzen scharf erkannte und bestimmte und, sie so vor der Ausschreitung jenes genialen Franzosen bewahrend, ästhetisch rechtfertigte. Als „Symphonische Dichtung" tritt das neue Kunstwerk in die Erscheinung.

Während die absolute Musik Gemütsbewegungen und Stimmungen schildert, ohne daß der Komponist dabei die, diese Stimmungen erzeugenden und erregenden Momente sich selbst zum Bewußtsein zu bringen braucht, noch weniger sie dem Hörer mitteilt, beruht die Programmusik auf der bewußten Erkenntnis dieser Erreger. Der Komponist stellt sie sich in seiner Phantasie vor und verknüpft sie zu logischen Vorstellungen miteinander. Die Summe aber dieser sucht er einheitlich zu einer Gesamtschöpfung zusammenzufassen. Ein solches Bild musikalisch wiederzugeben, ist nur dann möglich, wenn die Reihe der Vorstellungen und der aus ihnen resultierenden Stimmungen eine solche ist, daß sie musikalisch formbildend wirkt. Hier ist zweierlei möglich, sie können gleichsam zufällig so auseinander folgen, daß sie sich einer vorhandenen Form anpassen, wie es bei vielen Werken der älteren Meister in der Tat der Fall ist (Beethovens Pastoralsymphonie, Egmontmusik, Coriolan), oder aber, der Komponist muß die Reihe der Vorstellungen so wählen, daß sie imstande ist, selbst formbildend zu werden. In letzterem Falle schafft sich im Prinzip jedes neue Kunstwerk seine eigene Form. Das wird nun die Regel in der neuen Kunst. An Stelle der bestimmten, vorher festgesetzten Form tritt damit eine Unendlichkeit der Formen. Erst die hohe Ausdrucksfähigkeit der Musik, zu der sie durch Wagner gesteigert worden war, machte ein solches Kunstwerk möglich und drängte geradezu darauf hin. Die Musik wollte sich so anspannen, daß sie auch ohne Worte eindeutig zu uns spreche. Der Komponist braucht nur die Phantasie des Hörers in dieselben Bahnen zu lenken, auf denen wandelnd er das Werk geschaffen, er braucht ihm nur das zu nennen, was sein Gefühl erregt hat, daß es sich musikalisch offenbare, ihm die Reihe der ihn musikalisch erregenden Vorstellungen mitzuteilen. Das bedeutet zugleich eine Konzentrierung der Phantasietätigkeit des Hörers.

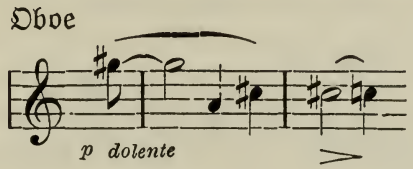
Eine solche Kunst, die ihre erregenden Vorstellungen unter genannten Voraussetzungen frei wählen kann, wird dabei gerne solche Vorstellungen aussuchen, die bereits musikalische Momente in sich tragen. Eine Reihe von Objekten der Erscheinungswelt enthalten solche. Im Rauschen des Waldes, dem Murmeln des Baches, dem fallenden Regen, sagen wir, liegt Musik. Sie sind selbst keine Musik, aber sie enthalten musikalische Elemente rhythmischer und klanglicher Art, die sich direkt musikalisch binden lassen und zu wirklicher Musik sich erheben. Die aus diesen Wahrnehmungen resultierende

Stimmung wird dazu drängen, den freien Rhythmus der Bewegung jener Erscheinung in eine ähnliche, aber musikalisch geordnete umzusetzen. Ebenso geschieht es auch mit den klanglichen Eindrücken. Ein solches Malen in Tönen aber drängt von selbst wieder zu einer steten Erweiterung des Ausdrucksvermögens der Kunst und vor allem der Farbe. Gerade die Tonmalerei wird zu einem Hauptförderer der Kunst der musikalischen Farbengebung.

Franz Liszt hält verhältnismäßig noch mit einfachen instrumentalen Mitteln haus. Sein Orchester geht kaum irgendwo über das heraus, was Wagner in seinem Lohengrin verlangt. Aber mit diesen Mitteln weiß er doch Bilder von ganz eigenartigem, hohem Farbenreiz zu malen. Auf ihn ist der Einfluß Berlioz' ein fast ebenso maßgebender als der Wagners. Auch Liszt liebt, wie jener, mit Vorliebe ungedeckte Farben, das Hervorkehren der Einzelindividualität. Während aber die eigenartige Polyphonie Berlioz', von der wir oben gesprochen, sein Orchester oft im Kern hohl klingen läßt, vermag Liszt infolge einer homophonen oder einer, auf harmonischer Grundlage einfach entwickelten Polyphonie, dem seinigen durch Füllung in Hörnern und Holzbläsern stets einen vollen, abgerundeten Klang von seltenem Wohllaut zu verleihen. Die Kunst der Pedalisierung im Klavier, deren unerreichter Meister Liszt war, wirkt offenbar hier aufs Orchester zurück. Liszts Orchestersatz ist immer ungemein durchsichtig; jede Linie in ihrem Verlaufe klar erkennbar. In den Farben aufs feinste abgewogen, macht sein Kunstwerk klanglich den Eindruck abgeklärtester Harmonie. Die Eigenart dieses neuen Kunstwerkes läßt sich am besten an einem Beispiel zeigen, dem Werk, welches von seinen Orchesterkompositionen vielleicht das bedeutendste ist, seine Faust-Symphonie. Mit dem alten Begriff der Symphonie hat dieses Werk nichts mehr zu tun. Jeder Satz verhält sich zu dem alten Symphoniesatz etwa, wie die Wagnersche Szene zu der alten geschlossenen Opernnummer. An die Stelle der vorher bestimmten, abstrakten Form tritt eine neue, deren Verlauf von der treibenden, formbildenden Kraft der Themen abhängt. Wie bei Wagner streben diese Themen, die den ganzen Organismus aus sich heraus erzeugen, nach höchster Bestimmtheit des Ausdruckes und suchen diesen Ausdruck ebenso in der Farbe genau zu bestimmen, die hier einen Teil ihres Wesens ausmacht. Der erste Satz der Faustsymphonie, eine Charakteristik Fausts, enthält nicht weniger als fünf Themen, die nach Pohl Zweifel, Drang, Sehnsucht, Liebe und Stolz ausdrücken. Beherrscht wird der Satz von dem Hauptmotiv:

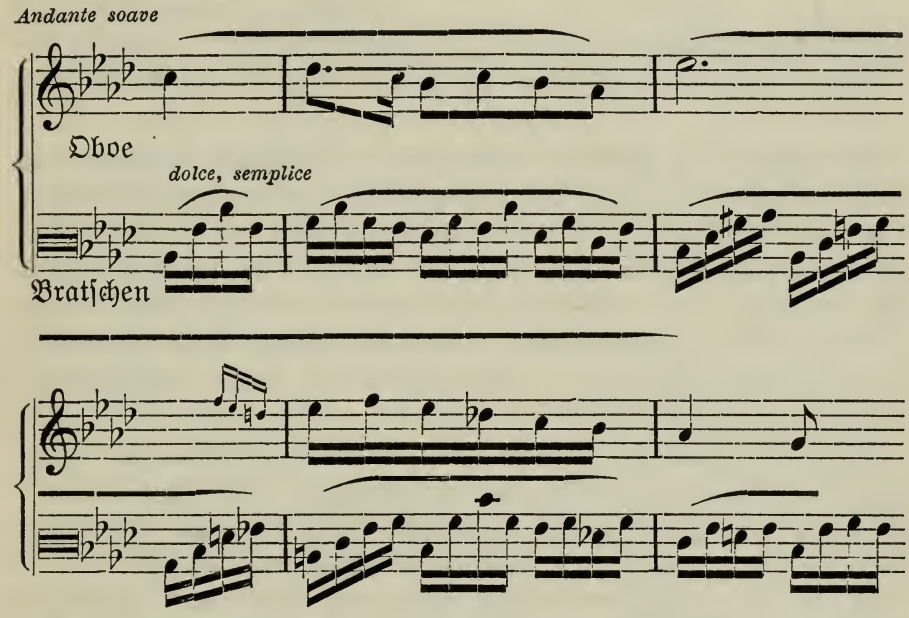


dem stolzen, trotzigen Motive Fausts, aus dem sich häufig der klagende, sehnsuchtsvolle Ruf



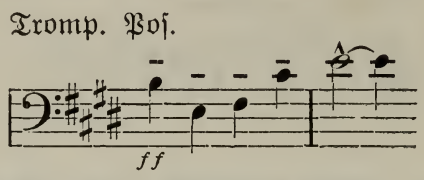
loslöst.

Im zweiten Satz, „Gretchen" betitelt, gesellt sich zu diesen Themen das wunderbare, keusche Gretchenthema, bei aller Einfachheit der Instrumentierung von süßestem Klang:

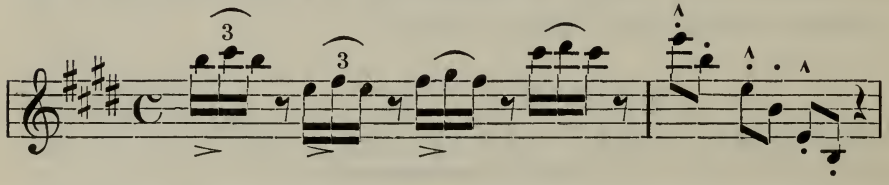


Diese sechs Themen bilden das thematische Material des ganzen Werkes. Durch Umformung, weitere Ausgestaltung, wechselnde Verknüpfung und nicht zum wenigsten durch die Verschiedenartigkeit der Färbung erhalten sie stets neue Bedeutung und neues Leben zeugende Kraft. So treten sie gleichsam handelnd auf. Der dritte Satz zeichnet „Mephisto", den Geist, der stets verneint. Alles Edle, alles Gute und Schöne verkehrt und verzerrt er in sein Gegenteil. So erscheinen denn auch die Motive des Werkes verzerrt und negierend,

nicht nur durch melodische und rhythmische Umgestaltung, sondern mehr noch durch die Farbe. Während z. B. das stolze Hauptthema (s. o.) im ersten Satze dem Unisono der Streicher und in der Steigerung den Hörnern, Trompeten und Posaunen meist zufällt, nimmt es im Finale den trockenen, höhnenden Klang des Fagotts oder den kleinlichen der Bratschen häufig an. Das aus ihm herauswachsende grandiose Motiv im ersten Satz:



wirkt in der Auffassung des Mephisto kleinlich:



Nur gegen die Reinheit Gretchens ist Mephisto machtlos; so erscheint denn auch ihr Thema hier in der alten reinen Schönheit des zweiten Satzes, nur daß ihm der Klang des Hornes eine ganz besondere Wärme und Innigkeit verleiht. Angeregt ist dieses Finale durch den Schlußsatz der Symphonie fantastique von H. Berlioz, den „Hexensabbat", wo ja auch die das Werk regierende Melodie, die „idée fixe" in verzerrter Gestalt von der schreienden, rohen Es-Klarinette ertönt.

Liszt ist es, der für die neue Kunstform, die „symphonische Dichtung" das Muster geschaffen, der die Grundsätze festgelegt, welcher die Kunst nun zu folgen sich entschloß. Sein Stil aber sollte bald in seinen Nachfolgern eine bedeutende Steigerung erfahren.

Schon der „Tristan" Richard Wagners, aber noch mehr der Parzival werden von einer Polyphonie beherrscht, die sich zu den anderen Werken des Meisters verhält, wie der Stil der letzten Werke Beethovens zu dem der früheren. Und wie bei Beethoven der neue Stil der Ausdruck eines mystischen Empfindens ist, so auch hier. Der Parzival ist der Künder einer neuen Zeit, eines neuen Empfindens, das sich bald in allen Künsten lebendig zeigt. Wie eine mächtige Sehnsucht nach neuen Gemütswerten ist es über die Menschheit gekommen. Ein Abwenden von der Welt der Realität,

ein Sehnen nach einem idealen Sein, einem idealen Reich, das weit hinter aller Wirklichkeit nur durch die Macht des Herzens, die Kraft des Gemüts, erfaßt und erlangt werden kann. Ein Drang nach Einsamkeit, eine Sehnsucht nach dem Tode, um zu leben, eine Versenkung in Gott bis zur Ekstase. Eine Zeit visionären Schauens, eine Zeit der Mystik kündet sich an. In der Dichtkunst zuerst, vor allem in den Meistern des Nordens, Kierkegaard, Obstfelder u. a. In der Malerei in der neuen Kunst der Impressionisten. Eine Kunst des Unbestimmten, Ahnungsvollen, dämmernd Schwebenden, an Stelle scharfer Konturen ein weiches, unbestimmtes Übergehen, Verschwimmen der Linien, das Ganze aber in Farben getaucht von derselben Unbestimmtheit und Empfindlichkeit, aber gerade dadurch von ganz neuem, ungekanntem Reiz. Das alles der Ausdruck eines Empfindens, dessen Ziel wie in nebelhafter Ferne geheimnisvoll, hinter aller Wirklichkeit nur dem visionären Auge sich ahnungsvoll offenbart.

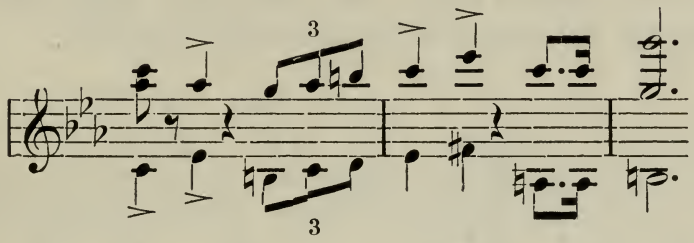
Daß gerade eine solche Empfindungssphäre der Musik, als der unmateriellsten Kunst, ein ganz neues Reich eröffnen mußte, ist klar. Ebenso, daß diese neue musikalische Kunst, wie die Malerei, den Schwerpunkt auf den Ausdruck durch die Farbe legen und diesem Ausdrucksgebiet entsprechend den Gefühlsinhalt wählen mußte.

Eine Kunst der Farbe. Nicht die klare, scharf umrissene Linienkunst eines Brahms, nicht die blühende, von Weihrauchwolken umwehte des kindlich frommen Bruckner, aber auch nicht die objektive, auf bestimmten, einfachen Ideen klar und lichtvoll aufgebaute Kunst Franz Liszts in ihrer Bevorzugung des Homophonen konnte den Schlüssel geben, der dieses neue Ausdrucksgebiet zu öffnen vermochte. Diese neue Kunst konnte nicht, wie die symphonischen Werke Liszts, sich von außen erregen lassen, ihr Programm mußte eigenstes, innerliches Erlebnis sein, deren Symbol nur die sichtbare Erscheinung ist, eine im höchsten Sinne subjektive Kunst. Ihr Stil aber konnte kein vorwiegend homophoner sein, konnte keine durch die Gesetze der Periodenbildung vorherbestimmte Melodien zum Träger der Entwickelung machen, sondern nur freirhythmische Motive als die Keime eines vor unseren Augen sich gestaltenden Organismus, Motive, die im Sinne Wagners gleichsam zu handelnden Gestalten werden. So ist die neue symphonische Kunst im Grunde ihres Wesens eine dramatische Kunst.

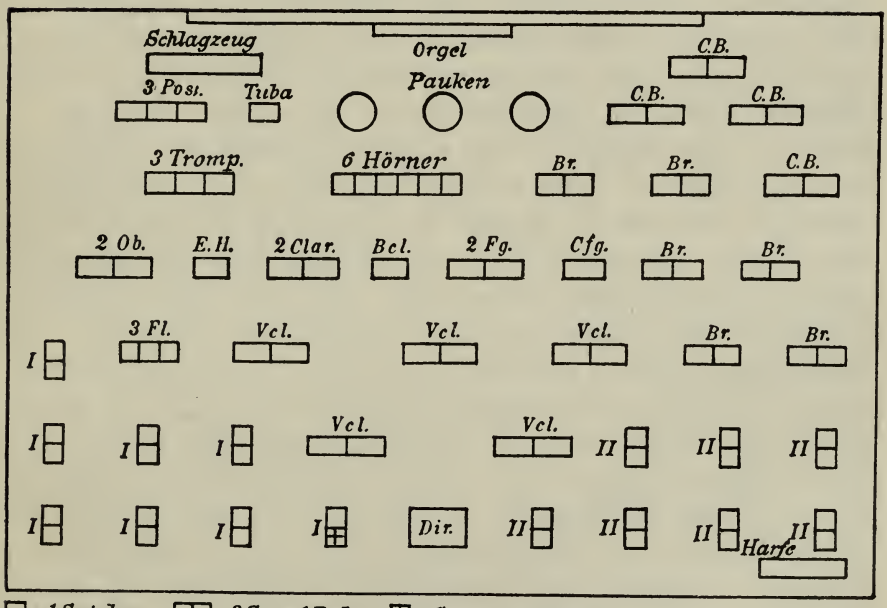
Richard Strauß war es, der als der erste und als der Größte den Weg in dieses Neuland der Kunst gefunden. In seiner Tondich-

tung „Tod und Verklärung" hat er zugleich das vollendetste Muster dieses neuen Stils hingestellt, als das Werk, welches den Geist, das Empfinden der Zeit am schärfsten ausprägt. Ein Werk subjektivster Art, dessen Programm nur den Zweck hat, durch bestimmte Bilder unsere Phantasie in ganz bestimmter Richtung zu erregen, sie fähig zu machen, das zu empfinden, was hinter diesen sichtbaren Vorgängen geheimnisvoll sich offenbart. Der Inhalt des Programms ist kurz folgender: Der Tod ist an das Bett des Kranken getreten und hat mit ihm gerungen. Nun ist eine Pause im Kampfe eingetreten. Der Schlummer hat sich auf den Müden herabgesenkt und sein Antlitz durch ein Lächeln verklärt. Im Traume sieht er sein Leben mit all seiner Freude, all seinem Leid an sich vorüberziehen. Seine glückselige Kindheit tritt ihm vor sein inneres Auge, er sieht sich als Jüngling Kräfte übend und erprobend, die Zeit des Männerkampfes mit seinem Glück und Leid steigt empor, alles, was er im heiligen Drange je gesucht und erstrebt mit heißem Sehnen. Da erdröhnt der letzte Schlag von des Todes Eisenhammer. Das Lied ist aus. Aber aus des Himmels Höhe tönt dem Entschwebenden entgegen, was er sehnend hienieden vergeblich gesucht: Welterlösung. Dasselbe, worum Tristan und Isolde beten: „Laß die Nacht dem Tage weichen." — Fürwahr ein Vorwurf, überreich an musikalischen Momenten, aber auch formbildend. Die natürliche Entwickelung und Steigerung in den Bildern des Lebens lassen sich ohne weiteres übereinstimmend musikalisch entwickeln. Das zwiefache Ringen des Todes in seiner majestätischen Größe gliedert das Ganze von selbst, und die Apotheose bildet den natürlichen, wirkungsvollen Schluß. Zugleich aber bieten diese Bilder einen reichen Wechsel der Stimmung, einheitlich zusammengefaßt durch die ganz eigenartige Situation, die sie der realen Wirklichkeit entzieht und in eine ideale versetzt, als eine Vision, die der Tod zur Wahrheit macht. Damit ist denn auch der Grundton des Kolorits gegeben, in den die einzelnen Bilder eingestimmt werden mußten. Und Richard Strauß findet für diese neue Welt des Empfindens mit genialer Kunst die neuen Farben, Farben von nie gesehener Eigenart und doch das Ganze so unendlich harmonisch und natürlich, wie es nur der wirkliche Ausdruck des Empfundenen sein kann. — Der Todeskampf hat ausgesetzt, nur noch ein unruhiges Zucken und Pochen des Herzens, ganz leise, kaum vernehmbar. Lächeln des Traumes, leise, wehmütige Motive der Holzbläser, begleitet von verklärendem Harfenklang und füllenden Hornakkorden,

ein Bild der Kinderunschuld. Aber immer mahnt das unruhige Pochen an die Situation. — Und neuer Todeskampf; ein wildes, fieberhaft erregendes Bild in düsteren Farben. Ein Motiv von furchtbarer, drohender Macht, wie der allmächtige Tod, steigt aus der Tiefe der Bässe unheimlich empor. Todesfurcht läßt die Pulse jagen. (Holzbläser.) Tremoloakkorde der Geigen aber steigern die Erregung. So stürmt das Ganze empor zu dem mächtigen Hauptthema, dem Thema der Majestät des Todes, im vollen Orchester.



Aufstellungsplan eines modernen Orchesters
in großer Besetzung.

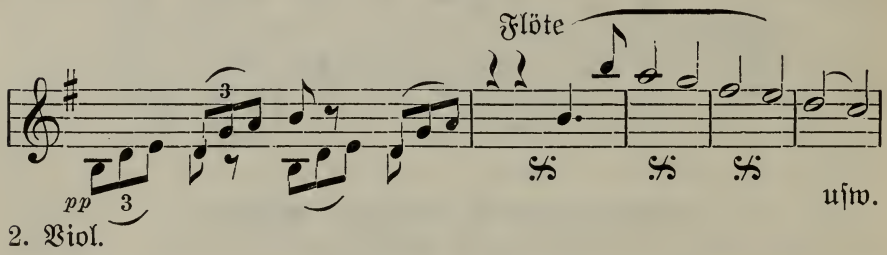


□ = 1 Spieler □□ = 2 Sp. = 1 Pult ⊞ = Conzertmeister

I = 1. Violine, *II* = 2. Violine, *Br.* = Bratsche, *Vcl.* = Violoncello, *C. B.* = Kontrabaß, *Fl.* = Flöte, *Ob* = Oboe, *E. H.* = Englisch Horn, *Fg.* = Fagott, *Cfg.* = Kontrafagott.

Besetzung. Streicher: 16 erste Violinen, 14 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelli, 8 Kontrabässe. Bläser: 3 Flöten, 2 Oboen, 1 Englisch Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotts, 1 Kontrafagott, 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba. Pauken, Schlagzeug, Harfe, Orgel.

Wilder und wilder tobt der Kampf. Enger und gedrängter wird die Umschlingung der Motive, die wie drohende Ungeheuer aus der Tiefe steigen, von den Hörnern in dröhnendem Klange aufgenommen werden, um wie zischende Schlangen in den Holzbläsern in die Höhe zu schnellen. Nun tritt Ruhe ein. Es folgen die Bilder des Lebens. Unendlich zart, wie der Kindheit Traum, hebt die Musik an. Ein wundersames, breites Thema im wechselvollen Spiel der Holzbläser und Solostreicher, begleitet von zart wogenden Figuren der zweiten Geigen oder Bratschen, gefüllt von leisen Akkorden der Bratschen und Violoncelli oder Holzbläser.



Allmählich wird der Klang voller und blühender, besonders nach dem Eintritt des Triolenmotivs in den Holzbläsern und Hörnern, das wie ein Ruf zum Lebenskampf klingt, und sich mit dem vorhergehenden Thema in stets wachsender Polyphonie verbindet. — Nun der letzte Kampf. Ein kurzes, erschütterndes Aufbäumen des Orchesters, wie bei der ersten Kampfesszene, nur gedrängter und kürzer; der Tod hat gesiegt. Da taucht wie aus lichten Nebeln ein liebliches, leuchtendes Bild empor, aufsteigend aus dem tiefen langen Orgelpunkt, dem C der Bässe, Tuba, Fagotte und Pauke. Aus weiter Ferne tiefer feierlicher Glockenton. (Tamtam.) Der Hörner Klang setzt in der Tiefe zuerst ein, die Holzbläser mischen sich ihm. Lichter und leuchtender werden die Farben. Die Motive nehmen feste Gestalt an und strahlende Helle bricht herein. Das volle Orchester rauscht auf; Hörner, Trompeten und Posaunen singen das Lied der Erlösung in dröhnendem Schall, getragen von breiten Akkorden der übrigen Bläser und der in lichtzitternden Tremolos aufgelösten, geteilten Streicher. Das Ganze durchwogt von den auf- und abwallenden Akkordarpeggien der Harfen. Höher und höher steigt das Himmelsbild, um schließlich in lichten Fernen verhallend zu verschwinden.

Die Eigenart der Polyphonie, das aus dem Sinne, dem Inhalt sich ergebende Zusammen- und Ineinanderwirken der verschiedenen

handelnden Themen und Motive, ihr Werden, Sichneugestalten während des Verlaufs, ihr Auftauchen aus oft unscheinbarer Quelle, vor allem die vielsagende Bedeutung jeder einzelnen Linie, die selbst das scheinbar bloß Ornamentale zu motivischem Material erhebt, dieses alles, was das Wesen der Werke Strauß' ausmacht, zwang den Meister auch in seiner Instrumentation zu gleichem Fortschritt. Abgesehen von der sprechenden Farbencharakteristik der einzelnen Themen selbst, zwingt schon die Notwendigkeit, die vielen selbständig nebeneinander herlaufenden Linien in ihrem Wesen und Charakter klar auseinander zu halten, zu schärfster Ausprägung des einzelnen. Diese eigenartigen Einzelfarben aber galt es zu einem stimmungsvollen Farbenganzen zu vereinigen, so daß sie vereint die Grundstimmung des Werkes erzeugen. In dieser Notwendigkeit liegt aber auch der Grund für die reiche Besetzung der Farbenpalette Richard Strauß'. Da herrscht keine Willkür. Strauß bedarf seiner reichen Mittel für seine Darstellung. Sie ihm zum Vorwurf machen, ist Torheit. Denn der Wert des Kunstwerkes bestimmt sich nicht nach der Zahl der aufgewandten Mittel, sondern danach, ob die Mittel zur Erreichung des Zweckes notwendig sind. Daß seine Werke eine fortlaufende Steigerung der Mittel zeigen, ist eine zufällige Erscheinung, die aus der Wahl der Stoffe sich von selbst ergab. „Tod und Verklärung" ist verhältnismäßig noch einfach in seiner Besetzung, die drei Flöten, zwei Oboen, ein Englisches Horn, zwei Klarinetten, eine Baßklarinette, zwei Fagotte, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba, drei Pauken und Tamtam, zwei Harfen und Streicher verlangt. Schon der lustige „Eulenspiegel" ist größer besetzt, indem er die Holzbläser alle auf vier erweitert, auch noch vier weitere Hörner und drei weitere Trompeten, allerdings ad libitum beifügt. Wieder eine Vergrößerung zeigt das „Heldenleben", eine Besetzung ganz den riesenhaften Dimensionen des Werkes entsprechend. Neben vierfachen Holzbläsern, acht Hörnern, fünf Trompeten, drei Posaunen, zwei Tuben, zwei Harfen; im Schlagzeug neben den Pauken noch große Trommel und Becken, kleine Militärtrommel und große Rührtrommel und dazu die Streicher in möglichst großer Zahl. Die Sinfonia domestica fügt zu den Oboen noch ein Oboe d'amore, zu den Klarinetten noch eine hohe hinzu, so daß der Klarinettenchor auf fünf anwächst, ebenso den Fagotten noch ein viertes Fagott. Auch hier wieder die acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba. Dazu erscheint aber hier zum

erstenmal bei Strauß ein Saxophonquartett. Zu den Pauken treten hier noch Triangel, Tamburin, Glockenspiel, Becken und große Trommel. An Streichern werden verlangt je 16 erste und zweite Geigen, zwölf Bratschen, zehn Violoncelli und acht Kontrabässe. Als letztes noch zwei Harfen.

Aber selbst diese Riesenbesetzung wird noch von der in der Salome übertroffen. Ich habe dieses Werk einmal an anderer Stelle eine symphonische Dichtung genannt, bei der das Programm durch eine wirkliche Handlung ersetzt wird. So, glaube ich, wird man dem Wesen dieses genialen Werkes am leichtesten beikommen. Die symphonischen Werke Strauß' sind bereits in ihrer Art so dramatisch, so sprechend in ihren Motiven und der Art, wie diese gleichsam eine dramatische Handlung erzeugen, daß es eigentlich nur notwendig war, diese Handlung nun auch den Augen sichtbar vorzuführen, um die Phantasie nach dieser bestimmten Richtung hin festzubannen. Das wird in „Salome" wirklich zur Tat. Strauß' dramatische Kunst ist also aus seiner symphonischen entstanden, und gerade dadurch besitzt sie eine ganz neue Eigenart, ist im höchsten Sinne originell. Das Ganze ist von einer unglaublichen Kühnheit. Das Orchester spricht hier in der Tat eine Sprache von einer Deutlichkeit des Ausdrucks, die alles bis dahin Dagewesene weit hinter sich läßt. Harmonien treten auf, die wir ohne weiteres als unmöglich, als Mißklänge bezeichnen müßten, Zusammenklänge von vier nebeneinander liegenden Tönen, ein Nebeneinanderlaufen zweier Tonarten u. a. m. Und doch wird hier das Unmögliche möglich, und zwar einzig durch die Farbe, die das, was ewig geschieden scheint, zu einer Einheit zwingt, die das Unauflösbare in Harmonien auflöst. Sie ermöglicht uns gleichsam, zwei Bilder zugleich, nebeneinander zu verfolgen, zwei Linien, die scheinbar parallel, im Unendlichen sich schneiden, zu sehen. Ich möchte solche Stellen wohl „Farbenvorhalte" nennen. Einzelne sind nur durch die Farbe möglich, wie z. B. jene Szene, in der Salome das, was sie vorher liebend preist, bei der Zurückweisung Jochanaans plötzlich grausam verhöhnt (Dein Haar ist schrecklich usw.).

Von ganz wunderbarer Deutlichkeit ist die Tonmalerei in den Werken Rich. Strauß'. Hier übertrifft er alles Vorhergegangene weit, sei es, daß er in großen Strichen großzügige Bilder von glühender Farbe musikalisch nachzeichnet, wie das unheimliche, grausenhafte Bild der Nachtlandschaft zu Anfang der Salome, mit dem rot aufsteigenden Monde, oder selbst nebensächliche Dinge

plötzlich uns in der Musik sichtbar vor Augen führt, wie das Erklingen der Silberschüssel, auf der Salome das Haupt Jochanaans sehen will; oder auch, wenn er die unheimliche Stille malt, in der sich tief unten der Mord an dem Täufer vollzieht. Aber auch der Humor und selbst der Scherz finden in Strauß ihren malerischen Vertreter, ja er liebt ihn ganz besonders, wie alle unsere großen Meister es getan. Ist es nicht entzückend, wenn der lustige Eulenspiegel „auf dem letzten Loch pfeift", wenn ihm der Strick den Hals zuschnürt, jener drollige Lauf aus der Tiefe der Baßklarinette bis zur höchsten Höhe der schreienden d-Klarinette, oder alle die lustigen Bilder in „Don Quixote", der Windmühlenkampf, die blökende Hammelherde usw. usw.?

Strauß' letztes Werk, seine „Elektra", bietet, so gewaltig sie ist, so herrlich in ihren leidenschaftlich glühenden Bildern, in der Orchestration keine neuen Probleme.

Hier breche ich ab. Wir sind mitten in die Werkstatt der Kunst unserer Tage getreten. Noch ist eine sichere Wertschätzung des Besitzes unserer Zeit für uns unmöglich, und was die Zukunft bringen wird, liegt in Dunkel eingehüllt. Aber das eine ist sicher, daß unsere Zeit einen Höhepunkt in der Kunst der Farbengebung, der Sprache durch die Farbe bezeichnet. Nicht deshalb, weil es heute fast allgemein geworden ist, überraschende Farbeneffekte zu erzielen, sondern weil wir eine Reihe von Künstlern besitzen, denen die Farbe nicht Selbstzweck ist, sondern ein neues, wunderbares Mittel, Stimmungen zu malen, die nur durch dieses Mittel wiederzugeben sind, Stimmungen von einer Feinheit und Eigenart, daß ihnen ohne diese Kunst der Farbe nicht beizukommen wäre. Neben R. Strauß nenne ich in erster Linie Max Schillings, vielleicht der bedeutendste Musikdramatiker unserer Zeit. Sein Kolorit spricht eine Sprache von blühendem Reichtum und origineller Kraft. Die Mischungen, wie er sie besonders durch Zusammenfassen einzelner Farben aus den verschiedenen Klanggruppen erzielt, sind von höchster Charakteristik. Auch Hans Pfitzner ist ein Meister der Farbe und vor allem G. Mahler. Dagegen scheint mir Max Reger trotz seiner genialen Begabung in der Orchestrierung noch nicht zu einem festen Standpunkt gelangt zu sein, er ringt noch mit der Farbe, wird aber sicherlich auch in diesem Kampf Sieger bleiben. — Noch viele Namen wären hier zu nennen von Künstlern, denen die Farbe untertan ist, aber der Zweck des Buches, das nicht darauf ausgeht, eine Geschichte der Instrumentalkomponisten sein

zu wollen, sondern den Entwickelungsgang der Orchestration als des Ausdruckes durch die Farbe in seinen Hauptmomenten festzulegen, verbietet es mir. Nicht der Reichtum der Farbe an sich aber ist es, der die Bedeutung des Kunstwerks erhöht, sondern die Wertschätzung hängt nur von dem Verhältnis der Farbe zum Ganzen ab. Hier entscheidet allein die Frage nach der Notwendigkeit. Aber auch nicht die Zurückhaltung von der Farbe erhöht den Wert der Kunst. Der Satz: „Mit kleinen Mitteln Großes schaffen" hat hier gar keine Bedeutung. Der Inhalt des Kunstwerks ist allein maßgebend für sein Kolorit. Eine arktische Landschaft erhält ihre Größe gerade durch die Monotonie der Farbe, die tropische aber erscheint erst durch die Fülle der Farben als solche. Beide sind in ihrer Art gleich groß und herrlich; die eine dadurch, daß die große Künstlerin Natur, unsere Führerin, an ihr weise Beschränkung übt, die andere durch die Überfülle. Unsere heutige Kunst gleicht der letzteren. Aus dunklem Grün spricht sie in allen Farben starkduftender Blumen, deren Atem uns berauschend umstrickt, zu uns. Farben, wohin das Auge trunken schaut. Ein Himmel von jenem tiefen, leuchtenden Blau ravennatischer Mosaiken; heller und leuchtender der Sterne Glanz, blendender der Sonne goldner Strahl. Schillernd wie das Meer, wenn du an Adrias Küste stehst und die Sonne herabsteigt in die Flut und diese aufleuchtet, wechselnd und glitzernd in tausend Farben. Eine Sehnsucht nach Licht, nach Farbe hatte die Menschheit erfaßt, nun ist eine Überfülle über uns hereingebrochen.

Sachregister.

Ägypter 1
Agricola, M. 8
Alexandria 3
Ambrosianischer Gesang 3
Arie 18
Arioser Stil 13
Aristoteles 2
Arpeggio 74

Babylonier 1
Bach, Emanuel 37
Bach, J. S. **22**ff., 37, 38, 82
Basso continuo 10, 13, 14
Baßtrompete 95
Beethoven 19, 34, 40, 41, 47, **50**ff., 76, 83, 88, 90, 105
Bellini, G. 8
Berlioz, H. 43, 76ff., 106, 108
Brahms, J. 102, 103, 104
Bruckner, A. 102 103, 104
Busine 6
Bülow, H. v. 103
Byzanz 4

Canabich 44, 45, 46
Cavalieri 13
Clavicembalo 11
Carpaccio 8
Cembalo 38, 48
Cherubini 85
Chrotta 5
Clarinblasen 24, 29, 38
Clemens von Alexandria 3
Clément, F. 7
Concertino 17, 22, 27, 30
Concerto grosso 17, 27, 31, 37, 42
Continuo, Basso 17, 22, 24, 28
Corelli, A. 17, 22
Cornett 8

Dämpfer 81, 83, 84
Donatello 7
Doppelflöte 2, 4, 7
Dramma per musica 13, 18
Drehleier 6, 7
Dudelsack 6
Dulcian 8

Ekkehart IV. 5
Engelorchester 7

Fagott 8, 10
Farbenvorhalte 114
Fidel 5, 6, 7
Florenz 12
Form, klassische 36, 51ff.
— romantische 68ff.
Frank, César 85
Füllung, harmonische 57

Gabrieli, A. 10
— G. 10, 11
Ganassi, S. 9
Giotto 8
Glocken 7, 8
Gluck, C. W. 48, 83, 84, 89
Göhler 51
Goldschmidt, H. 13
Gregorianischer Gesang 3
Griechische Kunst 2
Grosso 17, 22

Händel 16, 17, 18, 21, **22**ff., 37, 42, 43, 84
Haydn, J. **34**ff., 53, 58, 61
Hassler, H. L. 11, 16
Haußmann, V. 11, 16
Hellenismus 3
Hoffmann, E. Th. A. 77
Holzbauer 43, 44, 46

d'Indy 85

Jahn, O. 44, 48

Kammersonate 16, 17
Keiser, Reinh. 20, 21, 22
Kirchensonate 16, 17
Kniegeige 7, 9
Kontrabaßposaune 95
Kretschmar 27, 46
Kujundjik 2

Landi, Stefano 15, 16
Langflöte 6
Laute 2, 7, 8, 10
Liszt, F. 102, 104, 106ff.
Lully, J. B. 19, 41
Louis, R. 77
Lyra 5, 9

Mahler, G. 115
Madrigal a voce sola 13
Malvezzi 13, 16
Mannheimer Schule 37, 44
Marschner, H. 75, 88
Mehrstimmigkeit 8
Méhul 83, 85

Meißner 4
Mendelssohn, F. 75
Menuett 37, 41
Meyerbeer, G. 85ff., 88
Minnesänger 4
Missa solemnis 65ff.
Monn, M. 37
Monodischer Stil 13
Monteverde, Claudio 14
Mozart **34**ff., 50, 53, 58, 61, 68, 69
Muffat 17
Musikdrama 75, **88**ff. (Wagner)

Nibelungenlied 4
Nonnengeige, siehe Trumscheit

Oboe 6
Oper, ital. 14, 18
Ophikleide 83
Orcagna 7
Orchester, ital. 17
Orchesterpedal 57
Organistrum s. Drehleier
Orlando di Lasso 9
Ouvertüre 18, 19, 36

Pansflöte 7
Partita 17, 31, 37
Peri 13
Piccini 48
Pfitzner, H. 115
Pizzicato 81
Plato 2
Platterspiel 6
Plutarch 2
Pollux, Jul. 3
Pohl 80
Portativorgel 7
Prätorius, M. 5, 8, 11, 16, 30
Programmusik 41, 77, 104, 105
Psalterium 6

Querflöte 6

Rameau, J. P. 19, 20, 38
Rebec 5
Rebecchino 9
Reger, M. 115
Reißmann, A. 20
Renaissance 12
Reutter, G. v. 37
Riemann, H. 37, 46
Rhythmus 1
Ripieno 22, 27
Romantik 67 (Wesen der) 77
Rossi 16
Rubebe s. Rebec.
Ruspiglioši, Guilio 15
Rust 30

Sammartini 36
Saxhorn 86
Scarlatti A. 18, 19, 22, 36
Schalmei 6, 7, 8
Scherzo 53, 62
Schillings, M. 115
Schmetterton 82
Schmidt, L. 47
Schubert, F. 67ff.
Schumann, R. 78
Schütz, Heinr. 10
Schweitzer, A. 29
Seiffert, M. 26, 27
Serpent 8
Sonatenform 35
Spitta, Ph. 30
Spontini 85, 88
Stamitz 37, 44, 46
St. Georges de Boscherville 7
Steinbach, F. 103
stilo rappresentativo 13
Storck 19
Strauß, Rich. 34, 36, 80, **109**ff.
Strohfidel 8
Suite s. Partita
Symphonie 18, 36, 37, 39ff. (Haydn), 51ff. (Beethoven)
Symphonische Dichtung 104, 108, 113

Tamburin 7
Tieffenbrucker 11
Ton, gestopfter 82
Tonmalerei 26, 106, 114
Torelli 17
Tremolo 15, 74
Trier (Domportal) 7
Trio 41
Trumscheit 5

Ventilhorn 87
Ventiltrompete 83
Vieille 7
Viola d'amour 9
— bastarda 9
— da braccio 9
— da gamba siehe Kniegeige
Violon s. Kontrabaß
Volkslied 68

Wagner, Rich. 34, 36, 51, 53, 60, 61, 63, 74, 75, 76, 87, **88**ff., 108
Wagnertuben 96, 104
Wasielewski 9, 11
Weber, C. M. v. 43, 67ff., 82, 88, 89
Wiener Schule 37

Zimbel 7, 8
Zink 6, 8, 10, 11

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin.

Die Musik in Schule und Haus

Von

Amalie Münch
Seminaroberlehrerin

I. Teil: Gesangmethodik und Harmonielehre

[III u. 248 S.] 8. 1907. Geh. M. 2.40, in Leinw. geb. M. 3.—

II. Teil: Ästhetik der Musik · Musikgeschichte und musikalische Formenlehre

[IV u. 432 S.] 8. 1907. Geh. M. 3.60, in Leinw. geb. M. 4.20.

Die beiden Teile sind in sich abgeschlossen und werden einzeln abgegeben. Teil II ist auch unter dem Titel die Musik im Hause in besonderem Einbande zu haben.

Dem Bedürfnis weiterer Kreise nach einer vertieften musikalischen Bildung kommt das vorliegende Werk entgegen. In dem ersten Teil sich besonders an den Gesanglehrer wendend, bietet es in dem zweiten jedem Musiktreibenden die Lehre von der Ton- und Stimmbildung und die Grundgesetze der Harmonielehre und jedem Musikfreunde eine Einführung in die Musikästhetik, sowie eine Anleitung zur Würdigung der klassischen Meister nach ihrer Eigenart und ihrer Triebkraft für die Zukunft. Das Buch begnügt sich also nicht mit doktrinärer Darstellung allgemeiner Prinzipien, sondern befähigt zum genußreichen Studium typischer Meisterwerke. Da darin mit besonderer Ausführlichkeit eine Anzahl von Sonaten, Symphonien, Messen, Oratorien, Opern, Liedern, Kantaten usw. eingehend besprochen, nach ihrem Entstehen gewürdigt, nach ihrem Aufbau gegliedert, nach dem Zusammenwirken der Mittel usw. betrachtet sind, darf das Werk auf das Interesse aller rechnen, die das Verlangen in sich tragen, von einem im Konzertsaale oder in der Kirche vorgetragenen Musikwerke etwas mehr sagen zu können als: „Das war aber schön."

„Gewinnend an dem Buch ist die Frische, mit der es geschrieben ist. Die Verfasserin lebt in der Musik und geht ganz darin auf. Ein enthusiastischer Zug geht durch ihren Unterricht hindurch. Sie beherrscht die Kunst nicht nur historisch, sondern auch ästhetisch."

(Straßburger Post.)

„Eine Art ‚Goldenes Buch der Musik'. Wer dieses Werk sorgfältig studiert, wird sich damit eine gediegene musikalische Allgemeinbildung aneignen."

(Sonntagsbeilage der „Nationalzeitung".)

„Das ganze Werk zeugt von umfassender Beherrschung des Stoffes und ist in anziehendster Form und geschmackvoller Sprache geschrieben."

(Lit. Beilage zur Augsburger Postzeitung.)

„Auf den pädagogisch-didaktischen Wert der Musik wird das Hauptgewicht gelegt. In der Einleitung „Die Musik ein Volksbildungsmittel" schildert M. mit großer Kraft des Deutens den Einfluß der Musik auf Schule und Haus. Volkslied und religiöse Musik sind der Verfasserin die wichtigsten Erziehungsmittel für die Jugend, für das deutsche Volk überhaupt. Nur zu billigen sind die Worte, mit welchen sie Dilettantismus und gemeine Sinnlichkeit in der Musik geißelt. Mit feinem, wählendem Verständnis wird das Grundlegende der Harmonielehre weiteren Kreisen und insbesondere Erziehern näher gebracht.... In pädagogischer Beziehung dünkt mich der Teil über die musikalische Formenlehre ganz besonders bedeutsam.... Man braucht wohl nicht erst zu betonen, daß wir es hier mit einer Publikation zu tun haben, die insbesondere Erziehern, Familien und Schulbibliotheken eindringlichst empfohlen werden kann."

(Allg. Literaturblatt.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Bis jetzt erschienen ca. 300 Bände u. a.:

Einführung in das Wesen der Musik. Von Professor Carl R. Hennig. (Bd. 119.)
Das wäre eine knappe Einführung in diese „Einführung in das Wesen der Musik". Es ließe sich wahrlich noch viel über das Bedeutungsvolle des Werkes sagen, aber das würde den Rahmen überschreiten. Darum nur so viel, es ist ein prächtiges Buch, mit dem sich jeder musikalische Laie beschäftigen sollte, und dessen Inhalt jeder Musiker in sich aufnehmen müßte. (Internationale Literatur- und Musikberichte.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Professor Dr. Heinrich Rietsch. (Bd. 178.)
Wer eine praktische und tiefer gehende allgemeine Musiklehre, wer die Grundlagen der Musik studieren will, findet reiche Anregung in diesem Bändchen, das den Versuch macht, die Entwicklung der musikalischen Erscheinungen zu geben. (Literarische Rundschau.)

Geschichte der Musik. Von Dr. Friedrich Spiro. (Bd. 143.)
Ein durch und durch originelles Buch, interessant vom Anfang bis zum Ende. Der Verfasser verbindet mit klarem und sicherem Urteil eine erstaunliche Beherrschung des Stoffes. Er versteht es, die musikalischen Epochen, Strömungen, Zeitfragen, die musikalische Bedeutung der Komponisten und ihrer Werke mit wenigen Strichen meisterhaft zu charakterisieren. (Zeitschrift f. d. Realschulwesen.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Professor Dr. Carl Krebs. Mit vier Bildnissen auf Tafeln. (Bd. 92.)
Drei Skizzen, die man wohl als Muster in der Kunst, musikgeschichtliche Forschungen zu popularisieren, bezeichnen darf. Ein warmer Ton der Liebe und Verehrung verbindet sich mit vollständiger Berücksichtigung der neuesten historischen Ergebnisse.
(Neue Zürcher Zeitung.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. Edgar Istel. Mit einer Silhouette von E. T. A. Hoffmann. (Bd. 239.)
Die Hauptrepräsentanten Schubert, Weber, Spohr, Schumann, Löwe, Marschner und Mendelssohn — und die innigen Beziehungen zwischen Musik und Dichtung jener Zeit sind von Istel mit liebevollstem Verständnis fein und geistreich behandelt; und es ist eine wahre Herzensfreude, endlich einmal wieder einen modernen Musiker zu finden, der ohne alle Voreingenommenheit mit Respekt von den Meistern der vorwagnerischen Epoche zu sprechen weiß. (Wiesbadener Tagblatt.)

Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Sieben volkstümliche Vorlesungen. Von Professor Dr. Paul H. Gerber. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 136.)
Unter den mir bekannten kleineren Werken über das Stimmorgan ist keines, das den Stoff in einer so verständlichen, anziehenden und klaren Form darbietet als das angezeigte Büchlein. Auch die Illustrationen sind außerordentlich scharf und vortrefflich orientierend. Alle, die sich mit Stimmbildung zu befassen haben, werden aus dem Werkchen sehr viel lernen können.
(Kath. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht.)

Ausführl. Katalog der Sammlung umsonst u. postfrei vom Verlag.

Aus Natur und Geisteswelt.

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens.

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

Übersicht nach Wissenschaften geordnet.

Allgemeines Bildungswesen. Erziehung u. Unterricht.

Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Friedrich Paulsen. 2. Auflage. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. W. Münch und einem Bildnis Paulsens. (Bd. 100.)

Eine unparteiische Darstellung der Entwicklungsgeschichte des deutschen Bildungswesens nach seinen Hauptrichtlinien, zugleich ein Spiegelbild deutscher Kulturentwicklung.

Der Leipziger Student von 1409—1909. Von Dr. Wilhelm Bruchmüller. Mit 25 Abbildungen. (Bd. 273.)

Eine zusammenfassende Kultur- und Sittengeschichte des Leipziger Studenten.

Allgemeine Pädagogik. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. (Bd. 33.)

Behandelt das mit der großen sozialen Frage unserer Zeit in so engem Zusammenhang stehende Problem der Volkserziehung in praktischer, selbständiger Weise und in sittlich-sozialem Geiste.

Experimentelle Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf die Erziehung durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. Mit 2 Abbildungen. (Bd. 224.)

Behandelt Geschichte, Aufgaben, Wesen und Bedeutung der experimentellen Pädagogik und ihrer Forschungsmethode.

Moderne Erziehung in Haus u. Schule. Von Johannes Tews. (Bd. 159.)

Zeichnet scharf die Schattenseiten der modernen Erziehung und zeigt Mittel und Wege für eine allseitige Durchdringung des Erziehungsproblems.

Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin Marie Martin. (Bd. 65.)

Bietet aus berufenster Feder eine Darstellung der Ziele, der historischen Entwicklung, der heutigen Gestalt und der Zukunftsaufgaben der höheren Mädchenschulen.

Vom Hilfsschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)

Gibt in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik nach ihrem gegenwärtigen Stand und zugleich Richtlinien für ihre künftige Entwicklung.

Das deutsche Fortbildungsschulwesen. Von Direktor Dr. Friedrich Schilling. (Bd. 256)

Würdigt die gegenwärtige Ausgestaltung des gesamten (einschließlich des gewerblichen und kaufmännischen) Fortbildungsschulwesens und zeichnet Richtlinien für einen konsequenten Weiterbau.

Die Knabenhandarbeit in der heutigen Erziehung. Von Seminar-Dir. Dr. A. Pabst. Mit 21 Abbildungen und 1 Titelbild. (Bd. 140)

Gibt einen Überblick über die Geschichte des Knabenhandarbeitsunterrichts, untersucht seine Stellung im Lichte der modernen pädagogischen Strömungen sowie seinen Wert als Erziehungsmittel und erörtert sodann die Art des Betriebes in den verschiedenen Schulen und Ländern.

Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. Karl Knabe. (Bd. 85.)

Eine übersichtliche Darstellung der Entwicklungsgeschichte des deutschen Schulwesens von seinen Anfängen an bis zum nationalen Humanismus der Gegenwart.

Das deutsche Unterrichtswesen der Gegenwart. Von Oberrealschuldirektor Dr. Karl Knabe. (Bd. 299.)

Bietet einen anregenden Überblick über das Gesamtgebiet des gegenwärtigen deutschen Unterrichtswesens.

Das moderne Volksbildungswesen. Bücher- und Lesehallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wichtigsten Kulturländern in ihrer Entwicklung seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Von Stadtbibliothekar Dr. Gottlieb Fritz. Mit 14 Abbildungen. (Bd. 266.)

Gibt einen zusammenfassenden Überblick über das für den Aufschwung des geistigen Lebens der modernen Kulturvölker so wichtige Volksbildungswesen.

Schulkämpfe der Gegenwart. Von Johannes Tews. (Bd. 111.)

Stellt die Probleme dar, um die es sich bei der Reorganisation der Volksschulen handelt, deren Stellung zu Staat und Kirche, Abhängigkeit vom Zeitgeist und Wichtigkeit für die Herausgestaltung einer volksfreundlichen Gesamtkultur scharf beleuchtet werden.

Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor Karl Möller. In 2 Bänden.

Band I: Von Schiller bis Lange. (Bd. 183.) Band II: In Vorbereitung.

Eine feinsinnige Auslese von Aussprüchen und Aufsätzen unserer führenden Geister über eine allseitig harmonische Ausbildung von Leib und Seele.

Schulhygiene. Von Prof. Dr. Leo Burgerstein. 2. Auflage. Mit 33 Figuren. (Bd. 96.)

Ein alle in Betracht kommenden Fragen gleichmäßig berücksichtigendes Gesamtbild der modernen Schulhygiene.

Jugend-Fürsorge. Von Waisenhaus-Direktor Dr. Johannes Petersen. 2 Bände. (Bd. 161. 162.)

Band I: Die öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend. (Bd. 161.)
Band II: Die öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete und die gewerblich tätige Jugend. (Bd. 162.)

Behandelt das gesamte öffentliche Fürsorgewesen, dessen Vorzüge und Mängel sowie die Möglichkeit der Reform.

Die amerikanische Universität. Von Ph. D. Edward Delavan Perry. Mit 22 Abbildungen. (Bd. 206.)

Schildert die Entwicklung des gelehrten Unterrichts in Nordamerika, belehrt über das dortige innere und äußere akademische Leben und bietet interessante Vergleiche zwischen deutschem und amerikanischem Hochschulwesen.

Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Prof. Siegmund Müller. Mit zahlreichen Abbildungen, Karte und Lageplan. (Bd. 190.)

Schildert, von lehrreichen Abbildungen unterstützt, die Einrichtungen und den Unterrichtsbetrieb der amerikanischen technischen Hochschulen in ihrer Eigenart.

Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten in ihren hervortretenden Zügen. Von Direktor Dr. Franz Kuypers. Mit 49 Abbildungen. (Bd. 150.)

Schildert anschaulich das amerikanische Schulwesen vom Kindergarten bis zur Hochschule, überall das Wesentliche der amerikanischen Erziehungsweise (die stete Erziehung zum Leben, das Wecken des Betätigungstriebes, das Hindrängen auf praktische Verwertung usw.) hervorhebend.

Pestalozzi. Sein Leben und seine Ideen. Von Prof. Dr. Paul Natorp. Mit einem Bildnis und einem Brieffaksimile. (Bd. 250.)

Sucht durch systematische Darstellung der Prinzipien Pestalozzis und ihrer Durchführung eine von seiner zeitlichen Bedingtheit losgelöste Würdigung des Pädagogen anzubahnen.

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit einem Bildnisse Herbarts. (Bd. 164.)
Sucht durch liebevolle Darstellung von Herbarts Werden und Lehre seine durch eigenartige Terminologie und Deduktionsweise schwer verständliche Philosophie und Pädagogik weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von Adele von Portugall. Mit 5 Tafeln. (Bd. 82.)
Lehrt die grundlegenden Gedanken der Methode Fröbels kennen und gibt einen Überblick seiner wichtigsten Schriften mit Betonung aller jener Kernaussprüche, die treuen und oft ratlosen Müttern als Wegweiser in Ausübung ihres hehrsten und heiligsten Berufes dienen können.

Hierzu siehe ferner:

Gaupp, Psychologie des Kindes S. 6. Hensel, Rousseau S. 5. Zander, Die Leibesübungen S. 18.

Religionswissenschaft.

Leben und Lehre des Buddha. Von Prof. Dr. Richard Pischel. Mit 1 Tafel. (Bd. 109.)
Gibt eine wissenschaftlich begründete, durchaus objektive Darstellung des Lebens des Buddha, seiner Stellung zu Staat und Kirche, seiner Lehrweise und Lehre sowie der weiteren Entwicklung des Buddhismus.

Mystik im Heidentum und Christentum. Von Dr. Edvin Lehmann. (Bd. 217.)
Verfolgt die Erscheinungen der Mystik von der niedrigsten Stufe durch die orientalischen Religionen bis zu den mystischen Phänomenen in den christlichen Kirchen aller Zeiten.

Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. Hermann Freiherr von Soden. 2. Auflage. Mit 2 Karten, 1 Plan von Jerusalem und 6 Ansichten des Heiligen Landes. (Bd. 6.)
Ein Bild, nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte, in deren Verlauf die Patriarchen Israels und die Kreuzfahrer, David und Christus, die alten Assyrer und die Scharen Mohammeds einander ablösten.

Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Nach den neuesten Ausgrabungen und Forschungen. Von Gymnasialoberlehrer Dr. Peter Thomsen. Mit 36 Abbildungen. (Bd. 269.)
Will, indem es die wichtigsten bis in das 4. Jahrtausend vor Christi zurückreichenden Ergebnisse der neuesten Ausgrabungen in Palästina zum ersten Male gemeinverständlich darstellt, zugleich ein Führer sein zu neuem und tieferem Eindringen in die geschichtlichen Grundlagen unserer Religion.

Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Prof. Dr. Friedrich Giesebrecht. 2. Auflage. (Bd. 52.)
Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, und wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. Heinrich Weinel. 2. Auflage. (Bd. 46.)
Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Pfarrer D. Paul Mehlhorn. (Bd. 137.)
Will zeigen, was von dem im Neuen Testament uns überlieferten Leben Jesu als geschichtlich beglaubigter Tatbestand festzuhalten und was als Sage oder Dichtung zu betrachten ist.

Jesus und seine Zeitgenossen. Geschichtliches und Erbauliches. Von Pastor Carl Bonhoff. (Bd. 89.)
Sucht der ganzen Fülle und Eigenart der Persönlichkeit Jesu gerecht zu werden, indem es ihn in seinem Verkehr mit den ihn umgebenden Menschengestalten, Volks- und Parteigruppen zu verstehen sucht.

Der Text des Neuen Testamentes nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Div.-Pfarrer August Pott. Mit 8 Tafeln. (Bd. 134.)
Will die Frage: „Ist der ursprüngliche Text des Neuen Testamentes überhaupt noch herzustellen?" durch eine Darstellung seiner Entwicklung von der ersten schriftlichen Fixierung bis zum heutigen „berichtigten" Text beantworten.

Christentum und Weltgeschichte. Von Prof. Dr. K. Sell. 2 Bände. (Bd. 297. 298.)
Zeigt durch eingehende Charakterisierung der schöpferischen Persönlichkeiten die Wechselbeziehungen zwischen Kulturentwicklung und Christentum auf.

Aus der Werdezeit des Christentums. Studien und Charakteristiken. Von Prof. Dr. Johannes Geffcken. 2. Auflage. (Bd. 54.)
Ein Bild der vielseitigen, kultur- und religionsgeschichtlichen Bedingtheiten, unter denen die Werdezeit des Christentums steht.

Der Apostel Paulus und sein Werk. Von Prof. Dr. Eberhard Vischer. (Bd. 309.)
Zeigt durch eingehende Darstellung von Leben und Lehre die Persönlichkeit des Apostels in ihrer zeitlichen Bedingtheit und in ihrer bleibenden weltgeschichtlichen Bedeutung.

Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht. Von Prof. Dr. Heinrich Boehmer. 2. Auflage. Mit 2 Bildnissen Luthers. (Bd. 113.)
Gibt auf kulturgeschichtlichem Hintergrunde eine unparteiische, Schwächen und Stärken gleichmäßig beleuchtende Darstellung von Luthers Leben und Wirken.

Johann Calvin. Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit 1 Bildnis. (Bd. 247.)
Sucht durch eingehende Darstellung des Lebens und Wirkens sowie der Persönlichkeit des Genfer Reformators, sowie der Wirkungen, welche von ihm ausgingen, Verständnis für seine Größe und bleibende Bedeutung zu wecken.

Die Jesuiten. Eine historische Skizze. Von Prof. Dr. Heinrich Boehmer. 2. vermehrte Auflage. (Bd. 49.)
Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also der Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens nach seiner bleibenden geschichtlichen Bedeutung.

Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. August Heinrich Braasch. 2. Auflage. (Bd. 66.)
Will durch eine großzügige historische Übersicht über das an Richtungen und Problemen so reiche religiöse Leben der Gegenwart den innerlichsten und höchsten Lebenswerten gegenüber einen eigenen Standpunkt finden helfen.

Die Stellung der Religion im Geistesleben. Von Lic. Dr. Paul Kalweit. (Bd. 225.)
Will das Verhältnis der Religion zu dem übrigen Geistesleben, insbesondere zu Wissenschaft, Sittlichkeit und Kunst klarlegen, indem es die bedeutsamsten Anschauungen darüber erörtert.

Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. August Pfannkuche. (Bd. 141.)
Will durch geschichtliche Darstellung der Beziehungen beider Gebiete eine vorurteilsfreie Beurteilung des heiß umstrittenen Problems ermöglichen.

Hierzu siehe ferner:

von Negelein, Germanische Mythologie S. 10.
Wachtler, Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage S. 8.

Philosophie und Psychologie.

Einführung in die Philosophie. Von Prof. Dr. Raoul Richter. 2. Aufl. (Bd. 155.)

Bietet eine anschauliche, zugleich wissenschaftlich-gründliche Darstellung der philosophischen Hauptprobleme und der Richtungen ihrer Lösung, insbesondere des Erkenntnisproblems, und nimmt dabei, nach einer vorherigen Abgrenzung des Gebietes der Philosophie und Bestimmung ihrer Aufgabe, zu den Standpunkten des Materialismus, Spiritualismus, Theismus und Pantheismus Stellung, um zum Schlusse die Fragen der Moral- und Religionsphilosophie zu beleuchten.

Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldirektor Hans Richert. (Bd. 186.)

Will die Stellung der Philosophie im Geistesleben der Gegenwart beleuchten, ihren Wert als Weltanschauung sicher stellen, ihre Grundprobleme und deren Lösungsversuche charakterisieren und in die philosophische Literatur einführen.

Führende Denker. Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. Jonas Cohn. Mit 6 Bildnissen. (Bd. 176.)

Will durch Geschichte in die Philosophie einführen, indem es von sechs großen Denkern, Sokrates und Platon, Descartes und Spinoza, Kant und Fichte das für die Philosophie dauernd Bedeutende herauszuarbeiten sucht aus der Überzeugung, daß aus der Kenntnis der Persönlichkeiten am besten das Verständnis für ihre Gedanken zu gewinnen ist.

Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. Ludwig Busse. 4. Auflage, herausgegeben von Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)

Eine sich auf die Darstellung der großen klassischen Systeme beschränkende, aber deren beherrschende und charakteristische Grundgedanken herausarbeitende und so ein klares Gesamtbild der in ihm enthaltenen Weltanschauungen entwerfende Einführung in die neuere Philosophie.

Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. Oswald Külpe. 4. Auflage. (Bd. 41.)

Schildert die vier Hauptrichtungen der modernen deutschen Philosophie: den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus unter eingehender Würdigung der bedeutendsten Vertreter der verschiedenen Richtungen.

Rousseau. Von Prof. Dr. Paul Hensel. Mit 1 Bildnisse. (Bd. 180)

Stellt Rousseau als Vorläufer des deutschen Idealismus, seine Lebensarbeit als unumgängliche Voraussetzung für Goethe, Schiller, Herder, Kant, Fichte dar.

Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. Oswald Külpe. 2. Auflage. Mit einem Bildnisse Kants. (Bd. 146.)

Eine Einführung in das Verständnis Kants und eine Würdigung seiner Philosophie in ihre unvergleichlichen und schier unerschöpflichen Kraft der Anregung, wie seiner Persönlichkeit in ihrer echten in sich geschlossenen Eigenart.

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Sechs Vorträge von Realschuldirektor Hans Richert. 2. Auflage. Mit dem Bildnis Schopenhauers. (Bd. 81.)

Gibt, in das Werden dieses großen deutschen Philosophen und Schriftstellers mit seinen geschichtlichen Bedingungen und Nachwirkungen einführend, einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze seines Systems.

Herbert Spencer. Von Dr. Karl Schwarze. Mit Bildnis. (Bd. 245)

Gibt eine klar gefaßte Darstellung des Lebens und des auf dem Entwicklungsgedanken aufgebauten Systems Herbert Spencers nach seinen verschiedenen Seiten, nämlich philosophische Grundlegung, Biologie, Psychologie, Soziologie und Ethik.

Das Weltproblem von positivistischem Standpunkte aus. Von Prof. Dr. Josef Petzoldt. (Bd. 133.)
Sucht die Geschichte des Nachdenkens über die Welt als eine sinnvolle Geschichte von Irrtümern psychologisch verständlich zu machen im Dienste der von Schuppe, Mach und Avenarius vertretenen Anschauung, daß es keine Welt an sich, sondern nur eine Welt für uns gibt.

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Auflage. (Bd. 12.)
Stellt sich in den Dienst einer nationalen Erziehung, indem es zuversichtlich und besonnen eine von konfessionellen Schranken unabhängige, wissenschaftlich haltbare Lebensanschauung und Lebensordnung begründet und entwickelt.

Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von Prof. Dr. Otto Kirn. (Bd. 177.)
Übt verständnisvolle Kritik an den Lebensanschauungen des Naturalismus, des Utilitarismus, des Evolutionismus, an der ästhetischen Lebensauffassung, um dann für das überlegene Recht des sittlichen Idealismus einzutreten, indem es dessen folgerichtige Durchführung in der christlichen Weltanschauung aufweist.

Die Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. Max Verworn. 2. Auflage. Mit 18 Figuren. (Bd. 200.)
Schildert vom monistischen Standpunkt aus die modernen Anschauungen über die physiologischen Grundlagen der Gehirnvorgänge.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. Ernst Trömner. (Bd. 199.)
Bietet eine rein sachliche Darstellung der Lehre von Hypnotismus und Suggestion und zeigt deren Einfluß auf die wichtigsten Kulturgebiete.

Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. Rob. Gaupp. Mit 18 Abbildungen. (Bd. 213.)
Behandelt die wichtigsten Kapitel aus der Kinderpsychologie unter Betonung der Bedeutung des psychologischen Versuchs für die Erkenntnis der Eigenart geistiger Tätigkeit wie der individuellen Verschiedenheiten im Kindesalter.

Die Psychologie des Verbrechers. Von Dr. Paul Pollitz, Strafanstaltsdirektor. Mit 5 Diagrammen. (Bd. 248.)
Gibt eine umfassende Übersicht und psychologische Analyse des Verbrechens als Produkt sozialer und wirtschaftlicher Verhältnisse, defekter geistiger Anlage wie persönlicher, verbrecherischer Tendenz.

Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. Joh. Rehmke. 3. Aufl. (Bd. 36.)
Gibt allgemeinverständlich eine eingehende wissenschaftliche Antwort auf die Grundfrage: „Was ist die Seele?"

Hierzu siehe ferner:

Lehmann, Mystik in Heidentum und Christentum S. 3. Pischel, Leben und Lehre des Buddha S. 3. Flügel, Herbarts Lehre und Leben S. 3. Pfannkuche, Naturwissenschaft und Religion in Kampf und Frieden S. 4. Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst S. 8. Muckle, Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert S. 14.

Literatur und Sprache.

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. Franz Nikolaus Finck. (Bd. 267.)
Gibt einen auf den Resultaten moderner Sprachforschung aufgebauten, umfassenden Überblick über die Sprachstämme des Erdkreises, ihre Verzweigungen in Einzelsprachen sowie über deren gegenseitige Zusammenhänge.

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von Prof. Dr. Franz Nikolaus Finck. (Bd. 263.)
Will durch Erklärung je eines charakteristischen Textes aus acht Hauptsprachtypen einen unmittelbaren Einblick in die Gesetze der menschlichen Sprachbildung geben.

Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 4.)
Verfolgt Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken von den Bibliotheken der Babylonier und den Zeitungen im alten Rom bis zu der großartigen Entwicklung des Schrift- und Buchwesens seit Erfindung der Buchdruckerkunst.

Wie ein Buch entsteht. Von Prof. Arthur W. Unger. 2. Auflage. Mit 7 Tafeln und 26 Abbildungen. (Bd. 175.)
Schildert in einer durch Abbildungen und Papier- und Illustrationsproben unterstützten Darstellung Geschichte, Herstellung und Vertrieb des Buches unter eingehender Behandlung sämtlicher buchgewerblicher Techniken.

Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. Von Prof. Dr. Wilhelm Uhl. Mit vielen Abbildungen und 1 Karte. (Bd. 84.)
Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der sprachlich-wissenschaftlich lautphysiologischen wie der philologisch-germanistischen Forschung, die Ursprung und Organ, Bau und Bildung, andererseits die Hauptperioden der Entwicklung unserer Muttersprache zur Darstellung bringt.

Rhetorik. Von Dr. Ewald Geißler. (Bd. 310.)
Eine zeitgemäße Rhetorik für den Berufsredner wie für jeden nach sprachlicher Ausdrucksfähigkeit Strebenden.

Die deutschen Personennamen. Von Direktor A. Bähnisch. (Bd. 296.)
Gibt einen vollständigen historischen Überblick über das gesamte Gebiet der deutschen Vor- und Familiennamen und erklärt ihre Entstehung und Bedeutung nach ihren verschiedenen Gattungen.

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 3. Auflage. (Bd. 7.)
Eine von warmem Empfinden getragene, durch reiche Proben belebte Einführung in das Verständnis des Werdens und Wesens des deutschen Volksgesanges.

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt. Von Dr. Otto Böckel. (Bd. 262.)
Bietet zum erstenmal eine vollständige Übersicht über die reichen Schätze der deutschen Volkssage, als des tiefverschütteten Grundes deutscher Anschauungs- und Denkweise.

Schiller. Von Prof. Dr. Theobald Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre. 2. Auflage. (Bd. 74.)
Will durch eingehende Analyse der Einzelwerke in das Verständnis von Schillers Leben und Gedankenwelt einführen.

Friedrich Hebbel. Von Dr. Anna Schapire-Neurath. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 238.)
Gibt eine eindringende Analyse des Werkes und der Weltanschauung des großen deutschen Tragikers.

Gerhart Hauptmann. Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. (Bd. 283.)
Sucht durch eindringende Analyse des Einzelwerkes in die Gedankenwelt Gerhart Hauptmanns einzuführen.

Deutsche Romantik. Von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. (Bd. 232.)
Gibt auf Grund der modernen Forschungen ein knappes, lebendiges Bild jener Epoche, deren Wichtigkeit für unser Bewußtsein ständig wächst, und die an Reichtum der Gefühle, Gedanken und Erlebnisse von keiner anderen übertroffen wird.

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. Georg Witkowski. 3. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)
Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum.

Das Drama. Band I. Von der Antike zum französischen Klassizismus. Von Dr. Bruno Busse. Mit 3 Abbildungen. (Bd. 287.)
Verfolgt die Entwicklung des Dramas von den primitiven Anfängen über Altertum, Mittelalter und Renaissance bis zum französischen Klassizismus.

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Christian Gaehde. Mit 20 Abbild. (Bd. 230.)
Eine Geschichte des Theaters vom griechischen Altertum durch Mittelalter und Renaissance bis auf die Schauspielkunst der Gegenwart, deren verschiedene Strömungen in ihren historischen und psychologischen Bedingungen dargestellt werden.

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. Heinrich Spiero. (Bd. 254.)
Schildert unter liebevoller Würdigung der größten und feinsten Meister des Liedes an der Hand wohlgewählter Proben die Entwicklungsgeschichte der deutschen Lyrik.

Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von Prof. Dr. B. Kahle. Mit 7 Bildnissen. (Bd. 193.)
Sucht Entwicklung und Schaffen Ibsens und Björnsons sowie der bedeutendsten jungen norwegischen Dichter auf Grund der Veranlagung und Entwicklung des norwegischen Volkes verständlich zu machen und im Zusammenhang mit den kulturellen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darzustellen.

Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. Ernst Sieper. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Bd. 185.)
Schildert Shakespeare und seine Zeit, seine Vorgänger und eigenartige Bühne, seine Persönlichkeit und seine Entwicklung als Mensch und Künstler und erörtert die vielumstrittene Shakespeare-Bacon-Frage.

Hierzu siehe ferner:
Gerber, Die Stimme S. 19. **Das Buchgewerbe und die Kultur** S. 11.

Bildende Kunst und Musik.

Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 63.)
Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln und 32 Abbildungen. (Bd. 272.)
Gibt an der Hand der Entwicklung des griechischen Sarkophags eine Entwicklungsgeschichte der gesamten griechischen Plastik in ihrem Zusammenhang mit Kultur und Religion.

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. Adalbert Matthaei. 2. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 8.)
Will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters über das Wesen der Baukunst aufklären, indem es zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern.

Die deutsche Illustration. Von Prof. Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 35 Abbildungen. (Bd. 44.)
Behandelt ein besonders wichtiges und lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Teil „Kunsterziehung".

Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. Berthold Haendcke. Mit 63 Abbildungen. (Bd. 198.)
Zeigt an der Hand zahlreicher Abbildungen, wie die angewandte Kunst im Laufe der Jahrhunderte das deutsche Heim in Burg, Schloß und Haus behaglich gemacht und geschmückt hat, wie die Gebrauchs- und Luxusgegenstände des täglichen Lebens entstanden sind und sich gewandelt haben.

Albrecht Dürer. Von Dr. Rudolf Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)
Eine schlichte und knappe Erzählung des gewaltigen menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Albrecht Dürers, verbunden mit einer eingehenden Analyse seiner vorzüglichsten Werke.

Rembrandt. Von Prof. Dr. Paul Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.)
Eine durch zahlreiche Abbildungen unterstützte lebensvolle Darstellung des menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Rembrandts.

Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Direktor Prof. Dr. Richard Graul. Mit 49 Abbildungen. (Bd. 87.)
Bringt unter Mitteilung eines reichen Bildermaterials die mehr als einmal für die Entwicklung der Kunst bedeutsame Einwirkung der japanischen und chinesischen Kunst auf die europäische zur Darstellung.

Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superintendent Richard Bürkner. 2. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 77.)
Zeigt, daß gesunde Kunstpflege zu wahrem Menschentum gehört, und wie es jedermann in seinen Verhältnissen möglich ist, sie zu verwirklichen.

Geschichte der Gartenkunst. Von Reg.-Baumeister Chr. Ranck. Mit 41 Abbildungen. (Bd. 274.)
Eine Geschichte des Gartens als Kunstwerk, vom Altertum bis zu den modernen Bestrebungen.

Geschichte der Musik. Von Dr. Friedrich Spiro. (Bd. 143.)
Gibt in großen Zügen eine übersichtliche, äußerst lebendig gehaltene Darstellung von der Entwicklung der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der führenden Persönlichkeiten und der großen Strömungen.

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. Carl Krebs. Mit vier Bildnissen auf Tafeln. (Bd. 92.)
Eine Darstellung des Entwicklungsganges und der Bedeutung eines jeden der drei großen Komponisten für die Musikgeschichte. Sie gibt mit wenigen, aber scharfen Strichen ein Bild der menschlichen Persönlichkeit und des künstlerischen Wesens der drei Heroen mit Hervorhebung dessen, was ein jeder aus seiner Zeit geschöpft und was er aus Eignem hinzugebracht hat.

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. Heinrich Rietsch. (Bd. 178.)
Ein anschauliches Entwicklungsbild der musikalischen Erscheinungen, des Stoffes der Tonkunst, wie seiner Bearbeitung und der Musik als Tonsprache.

Einführung in das Wesen der Musik. Von Prof. Carl R. Hennig. (Bd. 119.)
Untersucht das Wesen des Tones als eines Kunstmaterials, prüft die Natur der musikalischen Darstellungsmittel und erörtert die Objekte der Darstellung, indem sie klarlegt, welche Ideen im musikalischen Kunstwerke gemäß der Natur des Tonmaterials und der Darstellungsmittel zur Darstellung gebracht werden können.

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. Edgar Istel. Mit einer Silhouette von E. T. A. Hoffmann. (Bd. 239.)
Gibt eine erstmalige Gesamtdarstellung der Epoche Schuberts und Schumanns, der an Persönlichkeiten, Schöpfungen und Anregungen reichsten der deutschen Musikgeschichte.

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fritz Volbach. Mit Partiturbeispielen und 2 Instrumententabellen. (Bd. 308.)
Gibt zum ersten Mal einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Orchestrierung vom Altertum bis auf Richard Strauß.

Geschichte und Kulturgeschichte.

Die Anfänge der menschlichen Kultur. Von Prof. Dr. Ludwig Stein. (Bd. 93.)
Behandelt als Einführung in die Kulturprobleme der Gegenwart den vorgeschichtlichen Menschen, die Anfänge der Arbeitsteilung, die Anfänge der Rassenbildung sowie der wirtschaftlichen, intellektuellen, moralischen und sozialen Kultur.

Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. Erich Ziebarth. Mit 22 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 131.)
Sucht auf Grund der Ausgrabungen und der inschriftlichen Denkmäler ein anschauliches Bild von dem Aussehen einer altgriechischen Stadt und von dem städtischen Leben in ihr zu entwerfen.

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Hofrat Prof. Dr. Friedrich v. Duhn. Mit 62 Abbildungen. (Bd. 114.)
Sucht an dem besonders greifbaren Beispiel Pompejis die Übertragung der griechischen Kultur und Kunst nach Italien, ihr Werden zur Weltkultur und Weltkunst verständlich zu machen.

Soziale Kämpfe im alten Rom. Von Privatdozent Dr. Leo Bloch. 2. Auflage. (Bd. 22.)
Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist.

Byzantinische Charakterköpfe. Von Privatdozent Dr. Karl Dieterich. Mit 2 Bildnissen. (Bd. 244.)
Bietet durch Charakterisierung markanter Persönlichkeiten einen Einblick in das wirkliche Wesen des gemeinhin so wenig bekannten und doch so wichtigen mittelalterlichen Byzanz.

Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. Georg Steinhausen. 2. Auflage. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 75.)
Beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

Germanische Mythologie. Von Dr. Julius v. Negelein. (Bd. 95.)
Gibt ein Bild germanischen Glaubenslebens, indem es die Äußerungen religiösen Lebens, namentlich auch im Kultus und in den Gebräuchen des Aberglaubens aufsucht und sich überall bestrebt, das ihnen zugrunde liegende psychologische Motiv aufzudecken.

Mittelalterliche Kulturideale. Band I. Heldenleben. Von Prof. Dr. V. Vedel. (Bd. 292.)
Zeichnet auf Grund besonders der griechischen, germanischen, persischen und nordischen Heldendichtung ein Bild des heroischen Kriegerideals, um so Verständnis für die bleibende Bedeutung dieses Ideals für die Ausbildung der Kultur der Menschheit zu wecken.

Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Regierungsbaumeister a. D. Christian Rauch. Mit 70 Abbildungen. (Bd. 121.)
Gibt eine Entwicklungsgeschichte des deutschen Bauernhauses von der germanischen Urzeit über Skandinavien und Mittelalter bis zur Gegenwart.

Das deutsche Dorf. Von Robert Mielke. Mit 51 Abbild. (Bd. 192.)
Schildert die Entwicklung des deutschen Dorfes von den Anfängen dörflicher Siedelungen an bis in die Neuzeit, in der uns ein fast wunderbares Mosaik ländlicher Siedelungstypen entgegentritt.

Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Prof. Dr. Rudolf Meringer. Mit 106 Abbildungen. (Bd. 116.)
Will das Interesse an dem deutschen Hause, wie es geworden ist, fördern, indem es das „Herdhaus", das oberdeutsche Haus, die Einrichtung der für dieses charakteristischen Stube, den Ofen, den Tisch, das Eßgerät schildert und einen Überblick über die Herkunft von Haus und Hausrat gibt.

Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Prof. Dr. B. Heil. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen und 1 Doppeltafel. (Bd. 43.)
Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

Deutsche Volksfeste und Volkssitten. Von Hermann S. Rehm. Mit 11 Abbildungen. (Bd. 214.)
Will durch die Schilderung der wichtigsten deutschen Volksfeste und Bräuche Teilnahme und Verständnis für sie als Äußerungen des Seelenlebens unseres Volkes neu erwecken und beleben.

Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Von Regierungs-Baumeister a. D. Albert Erbe. Mit 59 Abbildungen. (Bd. 117.)
Will dem Sinn für die Reize der alten malerischen Städtebilder durch eine Schilderung der eigenartigen Herrlichkeit Alt-Hollands wie Niederdeutschlands, ferner Danzigs, Lübecks, Bremens und Hamburgs nicht nur vom rein künstlerischen, sondern auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus entgegen kommen.

Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Direktor Dr. Eduard Otto. 3. Auflage. Mit 27 Abbildungen. (Bd. 14.)
Eine Darstellung der Entwicklung des deutschen Handwerks bis in die neueste Zeit und der Handwerkerbewegungen des 19. Jahrhunderts wie des älteren Handwerkslebens, seiner Sitten, Bräuche und Dichtung.

Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dir. Dr. Eduard Otto. 2. Auflage. Mit 27 Abbildungen. (Bd. 45.)
Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellt.

Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge, gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abbildung. (Bd. 182.)
Inhalt: Buchgewerbe und Wissenschaft: Prof. Dr. Rudolf Focke. — Buchgewerbe und Literatur: Prof. Dr. Georg Witkowski. — Buchgewerbe und Kunst: Prof. Dr. Rudolf Kautzsch. — Buchgewerbe und Religion: Privatdozent Lic. Dr. Heinrich Hermelink. — Buchgewerbe und Staat: Prof. Dr. Robert Wuttke. — Buchgewerbe und Volkswirtschaft: Prof. Dr. Heinrich Waentig.
Will für das mit sämtlichen Gebieten deutscher Kultur durch tausend Fäden verknüpfte Buchgewerbe verständnisvolle Freunde, tatkräftige Berufsgenossen werben.

Die Münze als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Dr. Arnold Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abbildungen. (Bd. 91.)
Zeigt, wie Münzen zur Aufhellung der wirtschaftlichen Zustände und der Rechtseinrichtungen früherer Zeiten dienen; legt die verschiedenen Arten von Münzen, ihre äußeren und inneren Merkmale sowie ihre Herstellung in historischer Entwicklung dar und gibt im Anschluß daran Münzensammlern beherzigenswerte Winke.

Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Prof. Dr. Ottocar Weber. 2 Bände. (Bd. 123. 124.)
Ein knappes und doch eindrucksvolles Bild der nationalen und kulturellen Entwicklung der Neuzeit, das aus den vier Jahrhunderten je drei Persönlichkeiten herausgreift, die bestimmend eingegriffen haben in den Werdegang deutscher Geschichte.

Friedrich der Große. Sechs Vorträge. Von Privatdozent Theodor Bitterauf. Mit 2 Bildnissen. (Bd. 246.)
Schildert in knapper, wohldurchdachter, durch charakteristische Selbstzeugnisse und authentische Äußerungen bedeutender Zeitgenossen belebter Darstellung des großen Königs Leben und Wirken, das den Grund gelegt hat für die ganze spätere geschichtliche und kulturelle Entwicklung Deutschlands.

Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Karl Theodor v. Heigel. (Bd. 129.)
Bietet eine knappe Darstellung der wichtigsten politischen Ereignisse im 19. Jahrhundert, womit eine Schilderung der politischen Ideen Hand in Hand geht, und wobei der innere Zusammenhang der einzelnen Vorgänge dargelegt, auch Sinnesart und Taten wenigstens der einflußreichsten Persönlichkeiten gewürdigt werden.

Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. Richard Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 37.)

Die Reaktion und die neue Ära. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Prof. Dr. Richard Schwemer. (Bd. 101.)

Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. Richard Schwemer. (Bd. 102.)

Die 3 Bände geben zusammen eine in Auffassung und Darstellung durchaus eigenartige Geschichte des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. „Restauration und Revolution" behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Fehlschlagen aller Hoffnungen in der Mitte des Jahrhunderts. „Die Reaktion und die neue Ära", beginnend mit der Zeit der Ermattung nach dem großen Aufschwung von 1848, stellt in den Mittelpunkt des Prinzen von Preußen und Otto von Bismarcks Schaffen. „Vom Bund zum Reich" zeigt uns Bismarck mit sicherer Hand die Grundlage des Reiches vorbereitend und dann immer entschiedener allem Geschehenen das Gepräge seines Geistes verleihend.

1848. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. Ottocar Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)

Sucht in kritischer, abwägender Darstellung den einzelnen Ständen und Parteien, den rechts und links auftretenden Extremen gerecht zu werden und hebt besonders den großartigen deutschnationalen Aufschwung jenes Jahres hervor.

Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Prof. Dr. Siegmund Günther. 2. Auflage. Mit einer Weltkarte. (Bd. 26.)

Schildert die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit von der Begründung der portugiesischen Kolonialherrschaft und den Fahrten des Kolumbus an bis zu dem Hervortreten der französischen, britischen und holländischen Seefahrer.

Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrh. bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. Wilh. Langenbeck. Mit 19 Bildnissen. (Bd. 174.)

Eine großzügige und fesselnde Darstellung der für uns so bedeutsamen Entwicklung des britischen Weltreichs, seiner inneren und äußeren Ausgestaltung als einer der gewaltigsten Erscheinungen der Weltgeschichte.

Napoleon I. Von Privatdozent Dr. Theodor Bitterauf. Mit einem Bildnis Napoleons. (Bd. 195.)

Will zum Verständnis für das System Napoleons führen und zeigen, wie die napoleonischen Kriege nur unter dem Gesichtswinkel der imperialistischen Politik zu verstehen sind.

Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von Richard Charmatz. 2 Bände. (Bd. 242. 243.)

Band I: Die Vorherrschaft der Deutschen. (Bd. 242.)
Band II: Der Kampf der Nationen. (Bd. 243.)

Gibt zum ersten Male in lebendiger und klarer Sprache eine Gesamtdarstellung der Entstehung des modernen Österreichs, seiner interessanten, durch das Zusammenwirken der verschiedensten Faktoren bedingten innerpolitischen Entwicklung seit 1848.

Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Prof. Dr. Ernst Daenell. (Bd. 147.)

Gibt eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen, kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Entwicklung der Vereinigten Staaten mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen politischen, ethnographischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme der Gegenwart.

Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Zwanglose Skizzen von Major Otto von Sothen. Mit 9 Übersichtskarten. (Bd. 59.)

In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegführung an Beispielen (Jena-Königgrätz-Sedan) dargestellt und durch Kartenskizzen erläutert. Damit verbunden sind kurze Schilderungen der preußischen Armee von 1806 und nach den Befreiungskriegen sowie nach der Reorganisation von 1860, endlich des deutschen Heeres von 1870 bis zur Gegenwart.

Der Krieg im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von Alfred Meyer, Hauptmann im Kgl. Sächs. Inf.-Reg. Nr. 133 in Zwickau. Mit 3 Abbildungen im Text und zwei Tafeln. (Bd. 271.)

Stellt die ungeheuren Umwälzungen dar, welche die Entwicklung des modernen Verkehrswesens und der modernen Technik auf das Kriegswesen ausgeübt hat, wie sie bei einem europäischen Krieg der Zukunft in die Erscheinung treten würden.

Der Seekrieg. Eine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von Kurt Freiherr von Maltzahn, Vize-Admiral a. D. (Bd. 99.)

Bringt den Seekrieg als Kriegsmittel wie als Mittel der Politik zur Darstellung, indem es zunächst die Entwicklung der Kriegsflotte und der Seekriegsmittel schildert und dann die heutigen Weltwirtschaftsstaaten und den Seekrieg behandelt.

Die moderne Friedensbewegung. Von Alfred H. Fried. (Bd. 157.)

Entwickelt das Wesen und die Ziele der Friedensbewegung, gibt eine Darstellung der Schiedsgerichtsbarkeit in ihrer Entwicklung und ihrem gegenwärtigen Umfang sowie des Abrüstungsproblemes und gibt zum Schluß einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Friedensbewegung und eine chronologische Darstellung der für sie bedeutsamen Ereignisse.

Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. Käthe Schirmacher. 2. Auflage. (Bd. 67.)

Unterrichtet eingehend und zuverlässig über die moderne Frauenbewegung aller Länder auf den Gebieten der Bildung, Arbeit, Sittlichkeit, Soziologie und Politik.

Hierzu siehe ferner:

H. v. Soden, Palästina und seine Geschichte. S. 3. Thomsen, Palästina nach den neuesten Ausgrabungen. S. 3. Neurath, Antike Wirtschaftsgeschichte. S. 15. Gefficken, Aus der Werdezeit des Christentums. S. 4. Sell, Christentum und Weltgeschichte. S. 4. Weise, Die deutschen Volksstämme und Landschaften. S. 17. Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter. S. 8. Bähnisch, Die deutschen Personennamen. S. 7. Böckel, Die deutsche Volkssage. S. 7. Bruinier, Das deutsche Volkslied. S. 7. Paulsen, Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. S. 1. Knabe, Geschichte des deutschen Schulwesens. S. 1. Bruchmüller, Der Leipziger Student von 1409—1909. S. 1. Boehmer, Luther im Lichte der neueren Forschung. S. 4. Sodeur, Johann Calvin. S. 4. Boehmer, Die Jesuiten. S. 4. Muckle, Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert. S. 14. Pohle, Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrhundert. S. 14. Laughlin, Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. S. 14. Schmidt, Geschichte des Welthandels. S. 14. Fried, Internationales Leben der Gegenwart. S. 14. Wislicenus, Der Kalender. S. 24. Weise, Schrift- und Buchwesen. S. 7. Ranck, Geschichte der Gartenkunst. S. 9.

Rechts- und Staatswissenschaft. Volkswirtschaft.

Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Prof. Dr. Eduard Hubrich. (Bd. 80.)

Zeigt den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der preußischen Verfassung.

Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Von Prof. Dr. Edgar Loening. 3. Auflage. (Bd. 34.)

Eine durch geschichtliche Rückblicke und Vergleiche das Verständnis des geltenden Rechtes fördernde Einführung in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches, soweit seine Kenntnis für jeden Deutschen erforderlich ist.

Finanzwissenschaft. Von Dr. S. P. Altmann. (Bd. 306.)

Ein Überblick über das Gesamtgebiet der Finanzwissenschaft, der jedem die Möglichkeit einer objektiv-wissenschaftlichen Beurteilung der Reichsfinanzreform bietet.

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von Gustav Maier. 4. Auflage. (Bd. 2.)

Schildert die sozialen Bewegungen und Theorien in ihrer geschichtlichen Entwicklung von den altorientalischen und antiken Kulturvölkern an durch das Mittelalter bis zur Entstehung des modernen Sozialismus.

Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert. Von Dr. Friedrich Muckle. 2 Bände. (Bd. 269. 270.)

Band I: Die Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrhundert. (Bd. 269.)
Band II: Proudhon und der entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd. 270.)

Gibt eine seine philosophischen Grundlagen aufzeigende Darstellung der Entwicklung des sozialen Ideals im 19. Jahrhundert mit liebevoller Charakterisierung der Einzelpersönlichkeiten von Owen, Fourier, Weitling über Proudhon, Saint-Simon, Rodbertus bis zu Karl Marx und Lassalle.

Das internationale Leben der Gegenwart. Von Alfred H. Fried. Mit einer lithographischen Tafel. (Bd. 226.)

Ein „Baedeker für das internationale Land", der durch eine Zusammenstellung der internationalen Vereinbarungen und Einrichtungen nach ihrem Umfang und ihrer Wirksamkeit zu zeigen sucht, wie weit der internationale Zusammenschluß der Kulturwelt auf nationaler Grundlage bereits gediehen ist.

Geschichte des Welthandels. Von Oberlehrer Dr. Max Georg Schmidt. (Bd. 118.)

Behandelt die Entwicklung des Handels vom Altertum an über das Mittelalter, in dem Konstantinopel, seit den Kreuzzügen Italien und Deutschland den Weltverkehr beherrschen, zur Neuzeit, die mit der Entdeckung Amerikas beginnt, und bis zur Gegenwart, in der auch der deutsche Kaufmann den ganzen Erdball erobert.

Geschichte d. deutschen Handels. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)

Schildert die Entwicklung von primitivsten prähistorischen Anfängen bis zur heutigen Weltmachtstellung des deutschen Handels mit ihren Bedingungen und gibt ein übersichtliches Bild dieses weitverzweigten Organismus.

Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. Paul Arndt. (Bd. 179.)

Stellt unsere wirtschaftlichen Beziehungen zum Auslande sowie die Ursachen der gegenwärtigen hervorragenden Stellung Deutschlands in der Weltwirtschaft dar, erörtert die Vorteile und Gefahren dieser Stellung eingehend und behandelt endlich die vielen wirtschaftlichen und politischen Aufgaben, die sich aus Deutschlands internationaler Stellung ergeben.

Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert von weil. Prof. Dr. Christian Gruber. 2. Auflage. Neubearbeitet von Dr. Hans Reinlein. (Bd. 42.)

Will Verständnis für den sieghaften Aufschwung unseres wirtschaftlichen Lebens seit der Wiederaufrichtung des Reichs herbeiführen und darlegen, inwieweit sich Produktion und Verkehrsbewegung auf die natürlichen Gelegenheiten, die geographischen Vorzüge unseres Vaterlandes stützen können und in ihnen sicher verankert liegen.

Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrhundert. Von Prof. Dr. Ludwig Pohle. 2. Auflage. (Bd. 57.)

Eine objektive, ruhig abwägende Darstellung der gewaltigen Umwälzung, die das deutsche Wirtschaftsleben im Laufe des einen Jahrhunderts erfahren hat.

Die deutsche Landwirtschaft. Von Dr. Walter Claaßen. Mit 15 Abbildungen und 1 Karte. (Bd. 215.)

Behandelt die natürlichen Grundlagen der Bodenbereitung, die Technik und Betriebsorganisation des Bodenbaues und der Viehhaltung, die volkswirtschaftliche Bedeutung des Landbaues sowie die agrarpolitischen Fragen, ferner die Bedeutung des Menschen als Produktionsfaktor in der Landwirtschaft und andererseits die Rolle, die das Landvolk im Lebensprozesse der Nation spielt.

Innere Kolonisation. Von A. Brenning. (Bd. 261.)

Gibt in knappen Zügen ein vollständiges Bild von dem Stande der inneren Kolonisation in Deutschland als einer der volkswirtschaftlich, wie sozial und national wichtigsten Aufgaben der Gegenwart.

Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. Von Prof. J. Laurence Laughlin. Mit 9 graphischen Darstellungen. (Bd. 127.)

Ein Amerikaner behandelt für deutsche Leser die wirtschaftlichen Fragen, die augenblicklich im Vordergrunde des öffentlichen Lebens in Amerika stehen.

Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. Karl Rathgen. (Bd. 72.)
Schildert auf Grund langjähriger eigener Erfahrungen Land und Leute, Staat und Wirtschaftsleben sowie die Stellung Japans im Weltverkehr und ermöglicht so ein wirkliches Verständnis für die staunenswerte innere Neugestaltung des Landes in den letzten Jahrzehnten.

Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. (Bd. 253)
Gibt auf Grund der modernen Forschungen einen gemeinverständlichen Überblick über die Wirtschaftsgeschichte der Antike unter stetem Vergleich mit modernen Verhältnissen.

Die Gartenstadtbewegung. Von Generalsekr. Hans Kampffmeyer. Mit 43 Abbildungen. (Bd. 259.)
Orientiert zum ersten Male umfassend über Ursprung und Geschichte, Wege und Ziele, Bedeutung und Erfolge der Gartenstadtbewegung.

Bevölkerungslehre. Von Prof. Dr. Max Haushofer. (Bd. 50.)
Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Prof. Dr. Otto v. Zwiedineck-Südenhorst. (Bd. 78.)
Bietet eine gedrängte Darstellung des gemeiniglich unter dem Titel „Arbeiterfrage" behandelten Stoffes unter besonderer Berücksichtigung der Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen.

Die Konsumgenossenschaft. Von Prof. Dr. Franz Staudinger. (Bd. 222.)
Stellt die Konsumgenossenschaft nach ihrer Bedeutung und ihren Grundlagen, ihrer geschichtlichen Entwicklung und heutigen Organisation und in ihren Kämpfen und Zukunftsaussichten dar.

Die Frauenarbeit. Ein Problem des Kapitalismus. Von Privatdozent Dr. Robert Wilbrandt. (Bd. 106.)
Behandelt von dem Verhältnis von Beruf und Mutterschaft aus, als dem zentralen Problem der ganzen Frage, die Ursachen der niedrigen Bezahlung der weiblichen Arbeit, die daraus entstehenden Schwierigkeiten in der Konkurrenz der Frauen mit den Männern, den Gegensatz von Arbeiterinnenschutz und Befreiung der weiblichen Arbeit.

Grundzüge des Versicherungswesens. Von Prof. Dr. Alfred Manes. (Bd. 105.)
Behandelt die Stellung der Versicherung im Wirtschaftsleben, ihre Entwicklung und Organisation, den Geschäftsgang eines Versicherungsbetriebs, die Versicherungspolitik, das Versicherungsvertragsrecht und die Versicherungswissenschaft, ebenso die einzelnen Zweige der Versicherung, wie Lebensversicherung, Unfallversicherung usw.

Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. Walter Lotz. 3. Auflage, fortgeführt bis 1909. (Bd. 15.)
Gibt nach einer kurzen Übersicht über die Hauptfortschritte in den Verkehrsmitteln eine Geschichte des Eisenbahnwesens, schildert den heutigen Stand der Eisenbahnverfassung, das Güter- und das Personentarifwesen, die Reformversuche und die Reformfrage, ferner die Bedeutung der Binnenwasserstraßen und endlich die Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

Das Postwesen, seine Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat Johannes Bruns. (Bd. 165.)
Eine umfassende Darstellung des gesamten Postwesens unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung sowie der Bedürfnisse der Praxis.

Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat Johannes Bruns. Mit 4 Figuren. (Bd. 183.)
Gibt auf der Grundlage eingehender praktischer Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse einen Einblick in das für die heutige Kultur so bedeutungsvolle Gebiet der Telegraphie und seine großartigen Fortschritte.

Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegrapheninspektor Helmut Brick. Mit 58 Abbildungen. (Bd. 235.)
Schildert unter klarer Veranschaulichung der zugrundeliegenden Prinzipien den Entwicklungsgang der Telegraphen- und Fernsprechtechnik von Flammenzeichen und Rufposten bis zum modernen Mehrfach- und Maschinentelegraphen und von Philipp Reis' und Graham Bells Erfindung bis zur Einrichtung unserer großen Fernsprechämter.

Deutsche Schiffahrt und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Prof. Dr. Karl Thieß. (Bd. 169.)
Gibt in übersichtlicher Darstellung der großen für ihre Entwicklung und ihr Gedeihen in Betracht kommenden volkswirtschaftlichen Gesichtspunkte eine Nationalökonomik der deutschen Schiffahrt.

Moderne Rechtsprobleme. Von Prof. Josef Kohler. (Bd. 128.)
Behandelt nach einem einleitenden Abschnitte über Rechtsphilosophie die wichtigsten und interessantesten Probleme der modernen Rechtspflege, insbesondere die des Strafrechts, des Strafprozesses, des Genossenschaftsrechts, des Zivilprozesses und des Völkerrechtes.

Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalistik. Von Kammergerichtsreferendar Dr. Albert Hellwig. (Bd. 212.)
Bietet eine Reihe interessanter Bilder aus dem Gebiete des kriminellen Aberglaubens, wie z. B. von modernen Hexenprozessen, Dampyrglauben, Sympathiekuren, verborgenen Schätzen, Meineidszeremonien usw.

Das dtsch. Zivilprozeßrecht. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)
Die erste zusammenfassende Orientierung auf Grund der neuen Zivilprozeßreform.

Die Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Haushalt dargestellt. Von Rechtsanwalt Paul Bienengräber. 2 Bände. (Bd. 219. 220.)
Band I: Die Familie. (Bd. 219.) Band II: Der Haushalt. (Bd. 220.)
Behandelt in anregender, durch zahlreiche, dem täglichen Leben entnommene Beispiele belebter Darstellung alle in der Familie und dem Haushalt vorkommenden Rechtsfragen und Rechtsfälle.

Ehe und Eherecht. Von Prof. Dr. Ludwig Wahrmund. (Bd. 115.)
Schildert die historische Entwicklung des Ehebegriffes nach seiner natürlichen, sittlichen und rechtlichen Seite, untersucht das Verhältnis von Staat und Kirche auf dem Gebiete des Eherechtes und behandelt darüber hinaus auch alle jene Fragen über die rechtliche Stellung der Frau und besonders der Mutter, die immer lebhafter die öffentliche Meinung beschäftigen.

Der gewerbliche Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanwalt Bernhard Tolksdorf. (Bd. 138.)
Behandelt die geschichtliche Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes und führt in Sinn und Wesen des Patent-, Muster- und Warenzeichenrechts ein.

Die Miete nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanwalt Dr. Max Strauß. (Bd. 194.)
Will durch eine objektive, gemeinverständliche Darstellung des Mietrechts die beiden Gruppen Mieter und Vermieter über ihr gegenseitiges Verhältnis aufklären und gleichzeitig durch Berücksichtigung der einschlägigen Literatur und Entscheidungen dem praktischen Juristen als Handbuch dienen.

Das Wahlrecht. Von Regierungsrat Dr. Oskar Poensgen. (Bd. 249.)
Bietet eine Würdigung der verschiedenen Wahlrechtssysteme und Bestimmungen sowie eine Übersicht über die heutzutage in den einzelnen Staaten geltenden Wahlrechte.

Hierzu siehe ferner:

Bloch, Soziale Kämpfe im alten Rom S. 10. **Barth**, Uns. Schutzgebiete nach ihren wirtschaftl. Verhältnissen. Im Lichte d. Erdkunde dargestellt S. 17. **Pollitz**, Psychologie des Verbrechers S. 6.

Erdkunde.

Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Prof. Dr. Alfred Kirchhoff. 3. Auflage. (Bd. 31.)
Zeigt, wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt, durch Schilderungen allgemeiner und besonderer Art, der Steppen- und Wüstenvölker, der Entstehung von Nationen wie Deutschland und China u. a. m.

Wirtschaftl. Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Christian Gruber. (Bd. 122.)
Will die ursprünglichen Zusammenhänge zwischen der natürlichen Ausstattung der einzelnen Länder und der wirtschaftlichen Kraftäußerung ihrer Bewohner klarmachen und Verständnis für die wahre Machtstellung der einzelnen Völker und Staaten erwecken.

Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. Oskar Weise. 3. Auflage. Mit 29 Abbildungen. (Bd. 16.)
Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Landschaft, den Einfluß auf das Temperament und die geistige Anlage der Menschen, die Leistungen hervorragender Männer, Sitten und Gebräuche, Sagen und Märchen u. a. m.

Die deutschen Kolonien. (Land und Leute.) Von Dr. Adolf Heilborn. 2. Auflage. Mit 26 Abbildungen und 2 Karten. (Bd. 98.)
Gibt eine durch Abbildungen und Karten unterstützte objektive und allseitige Darstellung der geographischen und ethnographischen Grundlagen, wie der wirtschaftlichen Entwicklung unserer deutschen Kolonien.

Unsere Schutzgebiete nach ihren wirtschaftlichen Verhältnissen. Im Lichte der Erdkunde dargestellt. Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)
Unsere kolonisatorischen Errungenschaften materieller und ideeller Art, wie auch die weitere Entwicklungsfähigkeit unserer Schutzgebiete werden geographisch und statistisch begründet.

Die Städte. Geographisch betrachtet. Von Prof. Dr. Kurt Hassert. Mit 21 Abbildungen. (Bd. 163.)
Erörtert die Ursachen des Entstehens, Wachsens und Vergehens der Städte, sowie ihre wirtschaftsgeographische Bedeutung und schildert das Städtebild als geographische Erscheinung.

Der Orient. Eine Länderkunde. Von Ewald Banse. (Bd. 277. 278. 279.)
Band I. Die Atlasländer. Marokko, Algerien, Tunesien. Mit 15 Abbildungen, 10 Kartenskizzen, 3 Diagrammen und 1 Tafel. (Bd. 277.)
Band II. Der arabische Orient. Mit 29 Abbildungen und 7 Diagrammen. (Bd. 278.)
Band III. Der arische Orient. (Bd. 279.)
Der erste Band gibt, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, eine lebendige Schilderung von Land, Leuten und wirtschaftlichen Verhältnissen in Marokko, Algier und Tunis, der zweite eine solche von Ägypten, Arabien, Syrien und Mesopotamien, der dritte von Kleinasien, Armenien und Iran.

Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Kurt Hassert. 2. Auflage. Mit 6 Karten. (Bd. 38.)
Faßt in gedrängtem Überblick die Fortschritte und wichtigsten Ergebnisse der Nord- und Südpolarforschung von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart zusammen.

Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. Otto Janson. 2. Aufl. Mit 41 Figuren. (Bd. 30.)
Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung auf geographischem, physikalisch-chemischem und biologischem Gebiete, die Verteilung von Wasser und Land auf der Erde, die Tiefen des Meeres, die physikalischen und chemischen Verhältnisse des Meerwassers, endlich die wichtigsten Organismen des Meeres, die Pflanzen und Tiere.

Die Alpen. Von Hermann Reishauer. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 276.)
Gibt, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, eine umfassende Schilderung des Reiches der Alpen in landschaftlicher, erdgeschichtlicher, sowie klimatischer, biologischer, wirtschaftlicher und verkehrstechnischer Hinsicht.

Anthropologie. Heilwissenschaft u. Gesundheitslehre.

Der Mensch. Sechs Vorlesungen aus dem Gebiete der Anthropologie. Von Dr. Adolf Heilborn. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 62.)
Bringt streng sachlich und doch durchaus volkstümlich das Wissen vom Ursprung des Menschen, die Entwicklungsgeschichte des Individuums, die Menschenrassen, die rassenanatomischen Verschiedenheiten und den Tertiärmenschen zur Darstellung.

Die Anatomie des Menschen. Von Prof. Dr. Karl v. Bardeleben. In 5 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 201. 202. 203. 204. 263.)

I. Teil: Allgemeine Anatomie und Entwicklungsgeschichte. Mit 69 Abbildungen. (Bd. 201.)
II. Teil: Das Skelett. Mit 53 Abbildungen. (Bd. 202.)
III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem. Mit 68 Abbildungen. (Bd. 203.)
IV. Teil: Die Eingeweide (Darm, Atmungs-, Harn- u. Geschlechtsorgane). Mit 38 Abb. (Bd. 204.)
V. Teil: Statik und Mechanik des menschlichen Körpers. Mit 26 Abbildungen. (Bd. 263.)

In dieser Reihe von 5 Bänden wird die menschliche Anatomie in knappem, für gebildete Laien leicht verständlichem Texte dargestellt, wobei eine große Anzahl sorgfältig ausgewählter Abbildungen die Anschaulichkeit erhöht. Der erste Band enthält u. a. einiges aus der Geschichte der Anatomie von Homer bis zur Neuzeit, ferner die Zellen- und Gewebelehre, die Entwicklungsgeschichte, sowie Formen, Maß und Gewicht des Körpers. Im zweiten Band werden dann Skelett, Knochen und die Gelenke nebst einer Mechanik der letzteren, im dritten die bewegenden Organe des Körpers, die Muskeln, das Herz und die Gefäße, im vierten die Eingeweidelehre, namentlich der Darmtraktus, sowie die Harn- und Geschlechtsorgane, und im fünften werden die verschiedenen Ruhelagen des Körpers, Liegen, Stehen, Sitzen usw., sodann die verschiedenen Arten der Ortsbewegung, Gehen, Laufen, Tanzen, Schwimmen, Reiten usw., endlich die wichtigsten Bewegungen innerhalb des Körpers, die der Wirbelsäule, des Herzens und des Brustkorbes bei der Atmung zur Darstellung gebracht.

Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Privatdozent Dr. Heinrich Sachs. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 32.)

Erläutert die Einrichtung und die Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers und zeigt dabei vor allem, wie diese einzelnen Organe in ihrer Tätigkeit aufeinander einwirken, miteinander zusammenhängen und so den menschlichen Körper zu einem einheitlichen Ganzen machen.

Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von weil. Prof. Dr. H. Buchner. 3. Aufl., besorgt von Prof. Dr. M. v. Gruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)

Unterrichtet über die äußeren Lebensbedingungen des Menschen, über das Verhältnis von Luft, Licht und Wärme zum menschlichen Körper, über Kleidung und Wohnung, Bodenverhältnisse und Wasserversorgung, die Krankheiten erzeugenden Pilze und die Infektionskrankheiten, kurz über die wichtigsten Fragen der Hygiene.

Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. Edmund Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel. (Bd. 25.)

Will in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens einführen, indem die geschichtliche Entwicklung der medizinischen Grundbegriffe, die Fortschritte der modernen Heilkunst, die Beziehungen zwischen Diagnose und Therapie, sowie die Grenzen der modernen Diagnostik behandelt werden.

Der Arzt. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenwart. Ein Leitfaden der sozialen Medizin. Von Dr. med. Moritz Fürst. (Bd. 265.)

Gibt einen vollständigen Überblick über das Wesen des ärztlichen Berufes in seinen verschiedenen Betätigungen und veranschaulicht die heutige soziale Bedeutung unseres Ärztestandes.

Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Prof Dr. D. von Hansemann. (Bd. 83.)

Behandelt alle menschlichen Verhältnisse, die in irgendeiner Beziehung zu Leben und Gesundheit stehen, besonders mit Rücksicht auf viele schädliche Arten des Aberglaubens, die geeignet sind, Krankheiten zu fördern, die Gesundheit herabzusetzen und auch in moralischer Beziehung zu schädigen.

Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. Richard Zander. 2. Auflage. Mit 19 Abbildungen. (Bd. 13.)

Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht; erörtert besonders die Wechselbeziehungen zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, die Leibesübungen der Frauen, die Bedeutung des Sportes und die Gefahren der sportlichen Übertreibungen.

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von weil. Prof. Dr. Johannes Frentzel. 2. Auflage. Neu bearbeitet von Geh. Rat Prof. Dr. N. Zuntz. Mit 7 Abbildungen und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre. Durch Erörterung der grundlegenden Begriffe werden die Zubereitung der Nahrung und der Verdauungsapparat besprochen und endlich die Herstellung der einzelnen Nahrungsmittel, insbesondere auch der Konserven behandelt.

Der Alkoholismus. Herausgegeben vom Zentralverband zur Bekämpfung des Alkoholismus. In 3 Bänden. (Bd. 103. 104. 145.)
Die drei Bändchen sind ein kleines wissenschaftliches Kompendium der Alkoholfrage, verfaßt von den besten Kennern der mit ihr zusammenhängenden sozial-hygienischen und sozial-ethischen Probleme, und enthalten eine Fülle von Material in übersichtlicher und schöner Darstellung.

Krankenpflege. Von Chefarzt Dr. Bruno Leick. (Bd. 152.)
Erörtert nach einem Überblick über Bau und Funktion der inneren Organe und deren hauptsächlichste Erkrankungen die hierbei zu ergreifenden Maßnahmen, wobei besonders eingehend die Pflege bei Infektionskrankheiten, sowie bei plötzlichen Unglücksfällen und Erkrankungen behandelt werden.

Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele. Von Prof. Dr. Richard Zander. Mit 27 Figuren. (Bd. 48.)
Erörtert die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben und sucht klarzulegen, unter welchen Bedingungen Störungen der nervösen Vorgänge auftreten, wie sie zu beseitigen und zu vermeiden sind.

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. Georg Ilberg. (Bd. 151.)
Erörtert an eingehend dargestellten Beispielen die wichtigsten Formen geistiger Erkrankung, um so die richtige Beurteilung der Zeichen geistiger Erkrankung und damit eine rechtzeitige verständnisvolle Behandlung derselben zu ermöglichen.

Die Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Von Generaloberarzt Prof. Dr. Wilhelm Schumburg. Mit 4 Abbildungen und 1 Tafel. (Bd. 251.)
Gibt in sachlicher, aber rückhaltlos offener Darlegung ein Bild von dem Wesen der Geschlechtskrankheiten und von ihren Erregern, erörtert ausführlich ihre Bekämpfung und Verhütung, mit besonderer Rücksicht auf das gefährliche Treiben der Prostitution und der Kurpfuscher, die persönlichen Schutzmaßregeln, sowie die Aussichten auf erfolgreiche Behandlung.

Die fünf Sinne des Menschen. Von Prof. Dr. Josef Klemens Kreibig. 2. Auflage. Mit 30 Abbildungen. (Bd. 27.)
Eine Darstellung der einzelnen Sinnesgebiete, der Organe und ihrer Funktionsweise, der als Reiz wirkenden äußeren Ursachen, sowie der Empfindungen nach Inhalt, Stärke und Merkmalen.

Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. Heinrich Rosin. (Bd. 312.)
Eine allgemeinverständliche Darstellung von Bau und Funktion des Herzens und der Blutgefäße, sowie den verschiedenen Formen ihrer Erkrankungen.

Das Auge des Menschen und seine Gesundheitspflege. Von Privatdozent Dr. med. Georg Abelsdorff. Mit 15 Abbildungen. (Bd. 149.)
Schildert die Anatomie des menschlichen Auges, sowie die Leistungen des Gesichtssinnes und behandelt die Hygiene des Auges, seine Erkrankungen und Verletzungen, Kurzsichtigkeit, Vererbung usw.

Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. Paul H. Gerber. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 136.)
Nach den notwendigsten Erörterungen über das Zustandekommen und über die Natur der Töne werden der Kehlkopf des Menschen und seine Funktion als musikalisches Instrument behandelt; dann werden die Gesang- und die Sprechstimme, ihre Ausbildung, ihre Fehler und Erkrankungen, sowie deren Verhütung und Behandlung erörtert.

Das menschliche Gebiß, seine Erkrankung und Pflege. Von Zahnarzt Fritz Jäger. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 229.)
Schildert Entwicklung und Aufbau, sowie die Erkrankungen der Zähne, die Wechselbeziehungen zwischen Zahnzerstörnis und Gesamtorganismus und die zur Schaffung und Erhaltung eines gesunden Gebisses dienlichen Maßnahmen.

Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generaloberarzt Prof. Dr. Wilhelm Schumburg. Mit 1 Tafel und 8 Figuren. (Bd. 47.)
Schildert nach einem Überblick über die Verbreitung der Tuberkulose das Wesen derselben, beschäftigt sich eingehend mit dem Tuberkelbazillus, bespricht die Maßnahmen, durch die man ihn von sich fernhalten kann, und erörtert die Fragen der Heilung der Tuberkulose.

Die krankheiterregenden Bakterien. Von Privatdozent Dr. Max Loehlein. Mit 31 Abbildungen. (Bd. 307.)
Gibt eine Darstellung der wichtigsten Errungenschaften der modernen Bakteriologie und eine Übersicht über die häufigen Infektionskrankheiten nach dem Stande der neueren Forschungen.

Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. Walter Kaupe. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 154.)
Will der jungen Mutter oder Pflegerin in allen in Betracht kommenden Fragen den nötigen Rat erteilen. Außer der allgemeinen geistigen und körperlichen Pflege des Kindchens werden besonders die natürliche und künstliche Ernährung behandelt und für alle diese Fälle zugleich praktische Anleitung gegeben.

Gesundheitslehre für Frauen. Von weil. Privatdozent Dr. Roland Sticher. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 171.)
Unterrichtet über den Bau des weiblichen Organismus und seine Pflege vom Kindesalter an, vor allem aber eingehend über den Beruf der Frau als Gattin und Mutter.

Naturwissenschaften. Mathematik.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Prof. Dr. Felix Auerbach. 2. Auflage. Mit 79 Figuren. (Bd. 40.)
Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielenden Begriffe Raum und Bewegung, Kraft und Masse und der allgemeinen Eigenschaften der Materie, Arbeit, Energie und Entropie.

Die Lehre von der Energie. Von Dr. Alfred Stein. Mit 13 Figuren. (Bd. 257.)
Vermittelt für jeden verständlich eine Vorstellung von der umfassenden Einheitlichkeit, die durch die Aufstellung des Energiegesetzes in unsere gesamte Naturauffassung gekommen ist.

Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. Gustav Mie. 2. Auflage. Mit 27 Figuren. (Bd. 58.)
Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze, logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Das Licht und die Farben. Von Prof. Dr. Leo Graetz. 2. Auflage. Mit 116 Abbildungen. (Bd. 17.)
Behandelt, ausgehend von der scheinbar geradlinigen Ausbreitung, Zurückwerfung und Brechung des Lichtes, das Wesen der Farben, die Beugungserscheinungen und die Photographie.

Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Prof. Dr. Richard Börnstein und Prof. Dr. W. Marckwald. 2. Auflage. Mit 85 Abb. (Bd. 64.)
Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertzschen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium) nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

Einführung in die chemische Wissenschaft. Von Prof. Dr. Walter Löb. Mit 16 Figuren. (Bd. 264.)
Ermöglicht durch anschauliche Darstellung der den chemischen Vorgängen zugrunde liegenden allgemeinen Tatsachen, Begriffe und Gesetze ein gründliches Verständnis dieser und ihrer praktischen Anwendungen.

Die optischen Instrumente. Von Dr. Moritz von Rohr. Mit 84 Abbildungen. (Bd. 88.)
Gibt eine elementare Darstellung der optischen Instrumente nach den modernen Anschauungen, wobei das Ultramikroskop, die neuen Apparate zur Mikrophotographie mit ultraviolettem Licht, die Prismen- und die Zielfernrohre, die Projektionsapparate und stereoskopischen Entfernungsmesser erläutert werden.

Spektroskopie. Von Dr. L. Grebe. Mit 62 Abbildungen. (Bd. 284.)
Gibt eine von zahlreichen Abbildungen unterstützte Darstellung der spektroskopischen Forschung und ihrer weittragenden Ergebnisse für Wissenschaft und Technik.

Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung. Von Dr. W. Scheffer. Mit 66 Abbildungen. (Bd. 35.)
Nach Erläuterung der optischen Konstruktion und Wirkung des Mikroskops und Darstellung der historischen Entwicklung wird eine Beschreibung der modernsten Mikroskoptypen, Hilfsapparate und Instrumente gegeben und gezeigt, wie die mikroskopische Untersuchung die Einsicht in Naturvorgänge vertieft.

Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Prof. Theodor Hartwig. Mit 40 Abbildungen und 19 Tafeln. (Bd. 135.)
Behandelt die verschiedenen Erscheinungen und Anwendungen der Stereoskopie, insbesondere die stereoskopischen Himmelsphotographien, die stereoskopische Darstellung mikroskopischer Objekte, das Stereoskop als Meßinstrument und die Bedeutung und Anwendung des Stereokomparators.

Die Lehre von der Wärme. Von Prof. Dr. Richard Börnstein. Mit 33 Abbildungen. (Bd. 172.)
Behandelt ausführlich die Tatsachen und Gesetze der Wärmelehre, Ausdehnung erwärmter Körper und Temperaturmessung, Wärmemessung, Wärme- und Kältequellen, Wärme als Energieform, Schmelzen und Erstarren, Sieden, Verdampfen und Verflüssigen, Verhalten des Wasserdampfes in der Atmosphäre, Dampf- und andere Wärmemaschinen und schließlich die Bewegung der Wärme.

Die Physik der Kälte. Von Dr. Heinrich Alt. (Bd. 311.)
Ein Überblick über die künstliche Erzeugung tiefster Temperaturen und ihre so wichtige technische Verwendung.

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimental-Chemie. Von Prof. Dr. Reinhart Blochmann. 3. Aufl. Mit 115 Abbildungen. (Bd. 5.)
Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein und zeigt die außerordentliche Bedeutung derselben für unser Wohlergehen.

Das Wasser. Von Privatdoz. Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
Gibt eine zusammenfassende Darstellung unseres gesamten Wissens über das Wasser, dies Lebenselement der Erde, unter besonderer Berücksichtigung des praktisch Wichtigen.

Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Von Dr. B. Bavink. Mit 7 Figuren. (Bd. 187.)
Will einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Erkenntnisse der organischen Chemie geben und das Verständnis für ihre darauf begründeten praktischen Entdeckungen und Erfindungen vermitteln.

Der Luftstickstoff u. seine Verwertung. Von Prof. Dr. Karl Kaiser. (Bd. 313.)
Ein Überblick über Wesen, Bedeutung und Geschichte dieses wichtigsten und modernsten Problems der Agrikulturchemie bis auf die neuesten erfolgreichen Versuche zu seiner Lösung.

Die Erscheinungen des Lebens. Von Privatdozent Dr. H. Miehe. Mit 40 Figuren. (Bd. 130.)
Sucht eine umfassende Totalansicht des organischen Lebens zu geben, indem es nach einer Erörterung der spekulativen Vorstellungen über das Leben und einer Beschreibung des Protoplasmas und der Zelle die hauptsächlichsten Äußerungen des Lebens, wie Entwicklung, Ernährung, Atmung, das Sinnesleben, die Fortpflanzung, den Tod und die Variabilität behandelt.

Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. Richard Hesse. 3. Auflage. Mit 37 Figuren. (Bd. 39.)
Gibt einen kurzen, aber klaren Einblick in den gegenwärtigen Stand der Abstammungslehre und sucht die Frage, wie die Umwandlung der organischen Wesen vor sich gegangen ist, nach dem neuesten Stande der Forschung zu beantworten.

Der Befruchtungsvorgang, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. Ernst Teichmann. Mit 7 Abbildungen und 4 Doppeltafeln. (Bd. 70.)
Eine gemeinverständliche, streng sachliche Darstellung der bedeutsamen Ergebnisse der modernen Forschung über das Befruchtungsproblem.

Das Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Prof. Dr. Paul Giesius. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 173.)
Eine leichtfaßliche Darstellung alles dessen, was uns allgemein an der Pflanze interessiert, eine kleine „Botanik des praktischen Lebens".

Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen. Von Prof. Dr. Ernst Küster. Mit 38 Abbildungen. (Bd. 112.)
Gibt eine kurze Übersicht über die wichtigsten Formen der vegetativen Vermehrung und beschäftigt sich eingehend mit der Sexualität der Pflanzen, deren überraschend vielfache und mannigfaltige Äußerungen, ihre große Verbreitung im Pflanzenreich und ihre in allen Einzelheiten erkennbare Übereinstimmung mit der Sexualität der Tiere zur Darstellung gelangen.

Unsere wichtigsten Kulturpflanzen (die Getreidegräser). Von Prof. Dr. Karl Giesenhagen. 2. Aufl. Mit 38 Figuren. (Bd. 10.)
Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

Der deutsche Wald. Von Prof. Dr. Hans Hausrath. Mit 15 Abbildungen und 2 Karten. (Bd. 153.)
Schildert unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Lebensbedingungen und den Zustand unseres deutschen Waldes, die Verwendung seiner Erzeugnisse sowie seine günstige Einwirkung auf Klima, Fruchtbarkeit, Sicherheit und Gesundheit des Landes, und erörtert zum Schlusse die Pflege des Waldes. Ein Büchlein also für jeden Waldfreund.

Der Obstbau. Von Dr. Ernst Voges. Mit 13 Abbildungen. (Bd. 107.)
Will über die wissenschaftlichen und technischen Grundlagen des Obstbaues sowie seine Naturgeschichte und große volkswirtschaftliche Bedeutung unterrichten. Die Geschichte des Obstbaues, das Leben des Obstbaumes, Obstbaumpflege und Obstbaumschutz, die wissenschaftliche Obstkunde, die Ästhetik des Obstbaues gelangen zur Behandlung.

Kolonialbotanik. Von Privatdoz. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)
Schildert die allgemeinen Grundlagen und Methoden tropischer Landwirtschaft und behandelt im besonderen die bekanntesten Kolonialprodukte, wie Kaffee, Zucker, Reis, Baumwolle usw.

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. Arwed Wieler. Mit 24 Abbildungen und 1 Karte. (Bd. 132.)
Behandelt Kaffee, Tee und Kakao, sowie Mate und Kola in bezug auf die Art und Verbreitung der Stammpflanzen, ihre Kultur und Ernte bis zur Gewinnung der fertigen Ware.

Die Pflanzenwelt des Mikroskops. Von Bürgerschullehrer Ernst Reukauf. Mit 100 Abbildungen. (Bd. 181.)
Eröffnet einen Einblick in den staunenswerten Formenreichtum des mikroskopischen Pflanzenlebens und lehrt den Ursachen ihrer wunderbaren Lebenserscheinungen nachforschen.

Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 39 Abbildungen. (Bd. 160.)
Eröffnet dem Naturfreunde ein Bild reichen Lebens im Wassertropfen und sucht ihn zugleich zu eigener Beobachtung anzuleiten.

Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Prof. Dr. K. Kraepelin. (Bd. 79.)
Stellt in großen Zügen eine Fülle wechselseitiger Beziehungen der Organismen zueinander dar. Familienleben und Staatenbildung der Tiere, wie die interessanten Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander werden geschildert.

Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von Privatdoz. Dr. Kurt Hennings. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)
Stellt die charakteristischen Eigenschaften aller Tiere — Bewegung und Empfindung, Stoffwechsel und Fortpflanzung — dar und sucht die Tätigkeit des Tierleibes aus seinem Bau verständlich zu machen.

Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der Wirbeltiere. Von Prof. Dr. Wilhelm Lubosch. Mit 107 Abbildungen. (Bd. 282.)
Gibt eine auf dem Entwicklungsgedanken aufgebaute allgemeinverständliche Darstellung eines der interessantesten Gebiete der modernen Naturforschung.

Die Stammesgeschichte unserer Haustiere. Von Prof. Dr. Carl Keller. Mit 28 Abbildungen. (Bd. 252.)
Schildert eingehend den Verlauf der Haustierwerdung, die allmählich eingetretene Umbildung der Rassen sowie insbesondere die Stammformen und Bildungsherde der einzelnen Haustiere.

Die Fortpflanzung der Tiere. Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 77 Abbildungen. (Bd. 253.)
Gewährt durch anschauliche Schilderung der zu den wechselvollsten und überraschendsten biologischen Tatsachen gehörenden Formen der tierischen Fortpflanzung sowie der Brutpflege Einblick in das mit der menschlichen Sittlichkeit in so engem Zusammenhang stehende Tatsachengebiet.

Deutsches Vogelleben. Von Prof. Dr. Alwin Voigt. (Bd. 221.)
Will durch Schilderung des deutschen Vogellebens in der Verschiedenartigkeit der Daseinsbedingungen in den wechselnden Landschaften die Kenntnis der charakteristischen Vogelarten und namentlich auch ihrer Stimmen fördern.

Vogelzug und Vogelschutz. Von Dr. Wilhelm R. Eckardt. (Bd. 218.)
Eine wissenschaftliche Erklärung der rätselhaften Tatsachen des Vogelzugs und der daraus entspringenden praktischen Forderungen des Vogelschutzes.

Korallen und andere gesteinsbildende Tiere. Von Prof. Dr. W. May. Mit 45 Abbildungen. (Bd. 231.)
Schildert die gesteinsbildenden Tiere, vor allem die für den Bau der Erdrinde so wichtigen Korallen nach Bau, Lebensweise und Vorkommen

Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere. Von Prof. Dr. Otto Maas Mit 11 Karten und Abbildungen. (Bd. 139.)
Zeigt die Tierwelt als Teil des organischen Erdganzen, die Abhängigkeit der Verbreitung des Tieres von dessen Lebensbedingungen wie von der Erdgeschichte, ferner von Nahrung, Temperatur, Licht, Luft und Vegetation, wie von dem Eingreifen des Menschen, und betrachtet an der Hand von Karten die geographische Einteilung der Tierwelt.

Die Bakterien. Von Prof. Dr. Ernst Gutzeit. Mit 13 Abbild. (Bd. 233.)
Setzt, gegenüber der laienhaften Identifikation von Bakterien und Krankheiten, die allgemeine Bedeutung der Kleinlebewelt für den Kreislauf des Stoffes in der Natur und dem Haushalt des Menschen auseinander.

Die Welt der Organismen. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt. Von Prof. Dr. Kurt Lampert. Mit 52 Abbildungen. (Bd. 236.)
Gibt einen allgemeinverständlichen Überblick über die Gesamtheit des Tier- und Pflanzenreiches, über den Aufbau der Organismen, ihre Lebensgeschichte, ihre Abhängigkeit von der äußeren Umgebung und die Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Gliedern der belebten Natur.

Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus). Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 148.)
Die merkwürdigen, oft erstaunlichen Verschiedenheiten in Aussehen und Bau der Tiergeschlechter werden durch zahlreiche Beispiele aus allen Gruppen auf wissenschaftlicher Grundlage dargestellt.

Die Ameisen. Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 61 Figuren. (Bd. 94.)
Faßt die Ergebnisse der Forschungen über das Tun und Treiben einheimischer und exotischer Ameisen, über die Vielgestaltigkeit der Formen im Ameisenstaate, über die Bautätigkeit, Brutpflege und die ganze Ökonomie der Ameisen, über ihr Zusammenleben mit anderen Tieren und mit Pflanzen, und über die Sinnestätigkeit der Ameisen zusammen.

Das Süßwasser-Plankton. Von Dr. Otto Zacharias. Mit 49 Abbildungen. (Bd. 156.)
Gibt eine Anleitung zur Kenntnis jener mikroskopisch kleinen und für die Existenz der höheren Lebewesen und für die Naturgeschichte der Gewässer so wichtigen Tiere und Pflanzen. Die wichtigsten Formen werden vorgeführt und die merkwürdigen Lebensverhältnisse und -bedingungen dieser unsichtbaren Welt einfach und doch vielseitig erörtert.

Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. Karl Eckstein. 2. Auflage. Mit 51 Figuren. (Bd. 18.)
Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf zwischen Mensch und Tier erfährt eine eingehende Darstellung, wobei besonders die Kampfmittel beider Gegner, hier Schußwaffen, Fallen, Gifte oder auch besondere Wirtschaftsmethoden, dort spitzige Kralle, scharfer Zahn, furchtbares Gift, List und Gewandtheit geschildert werden.

Wind und Wetter. Von Prof. Dr. Leonhard Weber. 2. Auflage. Mit 28 Figuren und 3 Tafeln. (Bd. 55.)
Schildert die historischen Wurzeln der Meteorologie, ihre physikalischen Grundlagen und ihre Bedeutung im gesamten Gebiete des Wissens, erörtert die hauptsächlichsten Aufgaben, die dem ausübenden Meteorologen obliegen, wie die praktische Anwendung in der Wettervorhersage.

Der Bau des Weltalls. Von Prof. Dr. J. Scheiner. 3. Auflage. Mit 26 Figuren. (Bd. 24.)
Gibt eine anschauliche Darstellung vom Bau des Weltalls wie der einzelnen Weltkörper und der Mittel zu ihrer Erforschung.

Entstehung der Welt und der Erde, nach Sage und Wissenschaft. Von Geh. Regierungsrat Prof. D. M. B. Weinstein. (Bd. 223.)
Zeigt, wie die Frage der Entstehung der Welt und der Erde in den Sagen aller Völker und Zeiten und in den Theorien der Wissenschaft beantwortet worden ist.

Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. Samuel Oppenheim. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 110.)
Schildert den Kampf des geozentrischen und heliozentrischen Weltbildes, wie er schon im Altertum bei den Griechen entstanden ist, anderthalb Jahrtausende später zu Beginn der Neuzeit durch Kopernikus von neuem aufgenommen wurde und da erst mit einem Siege des heliozentrischen Systems schloß.

Der Mond. Von Prof. Dr. Julius Franz. Mit 31 Abbild. (Bd. 90.)
Gibt die Ergebnisse der neueren Mondforschung wieder, erörtert die Mondbewegung und Mondbahn, bespricht den Einfluß des Mondes auf die Erde und behandelt die Fragen der Oberflächenbedingungen des Mondes und die charakteristischen Mondgebilde, anschaulich zusammengefaßt in „Beobachtungen eines Mondbewohners", endlich die Bewohnbarkeit des Mondes.

Die Planeten. Von Prof. Dr. Bruno Peter. Mit 18 Figuren. (Bd. 240.)
Bietet unter steter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung unserer Erkenntnis eine eingehende Darstellung der einzelnen Körper unseres Planetensystems und ihres Wesens.

Der Kalender. Von Prof. Dr. W. F. Wislicenus. (Bd. 69.)
Erklärt die für unsere Zeitrechnung bedeutsamen astronomischen Erscheinungen und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens vom römischen Kalender ausgehend, den Werdegang der christlichen Kalender bis auf die neueste Zeit verfolgend, setzt ihre Einrichtungen auseinander und lehrt die Berechnung kalendarischer Angaben.

Aus der Vorzeit der Erde. Von Prof. Dr. Fritz Frech. In 5 Bänden. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 207—211.)
In 5 Bänden wird eine vollständige Darstellung der Fragen der allgemeinen Geologie und physischen Erdkunde gegeben, wobei Übersichtstabellen die Fachausdrücke und die Reihenfolge der geologischen Perioden erläutern und auf neue, vorwiegend nach Original-Photographien angefertigte Abbildungen und auf anschauliche, lebendige Schilderung besonders Wert gelegt ist.

Band I: Gebirgsbau, Erdbebenlehre und Vulkanismus. (Bd. 207.)
Band II: Kohlenbildung und Klima der Vorzeit. (Bd. 208.)
Band III: Die Arbeit des fließenden Wassers. Eine Einleitung in die physikalische Geologie. Mit 51 Abbildungen im Text und auf 3 Tafeln. (Bd. 209.)
Behandelt als eines der interessantesten Gebiete der Geologie die Arbeit fließenden Wassers, Talbildung u. Karstphänomen, Höhlenbildung u. Schlammvulkane, Wildbäche, Quellen u. Grundwasser.
Band IV: Die Arbeit des Ozeans und die chemische Tätigkeit des Wassers im allgemeinen. Mit 1 Titelbild und 51 Textabbildungen. (Bd. 210.)
Behandelt die grundlegenden erdgeschichtlichen Vorgänge der Bodenbildung und Abtragung, der Küstenbrandung und maritimen Gesteinsbildung und schließlich die Geographie der großen Ozeane in Vergangenheit und Zukunft.
Band V: Gletscher und Eiszeit. (Bd. 211.)

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. Paul Crantz. In 2 Bänden. Mit Figuren. (Bd. 120. 205.)
I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 2. Auflage. Mit 9 Figuren. (Bd. 120.)
II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. Mit 21 Figuren. (Bd. 205.)
Band I unterrichtet in leicht faßlicher, für das Selbststudium geeigneter eingehender Darstellung unter Beifügung ausführlich berechneter Beispiele über die sieben Rechnungsarten, die Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten und die Gleichungen zweiten Grades mit einer Unbekannten, Band II ebenso über Gleichungen höheren Grades, arithmetische und geometrische Reihen, Zinseszins- und Rentenrechnung, komplexe Zahlen und über den binomischen Lehrsatz.

Einführung in die Infinitesimalrechnung mit einer historischen Übersicht. Von Prof. Dr. Gerhard Kowalewski. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)
Will, ohne große Kenntnis vorauszusetzen, in die moderne Behandlungsweise der Infinitesimalrechnung einführen, die die Grundlage der gesamten mathematischen Naturwissenschaft bildet.

Mathematische Spiele. Von Dr. Wilhelm Ahrens. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)
Ein kurzweiliger und doch zuverlässiger Führer für jeden, dem das tiefere Verständnis der täglich von ihm geübten Unterhaltungsspiele Freude macht.

Das Schachspiel und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. Max Lange. Mit den Bildnissen E. Laskers und P. Morphys, 1 Schachbrettafel und 43 Darstellungen von Übungsspielen. (Bd. 281.)
Sucht durch eingehende, leichtverständliche Einführung in die Spielgesetze sowie durch eine größere, mit Erläuterungen versehene Auswahl interessanter Schachgänge berühmter Meister diesem anregendsten und geistreichsten aller Spiele neue Freunde und Anhänger zu werben.

Hierzu siehe ferner:
Janson, Meeresforschung und Meeresleben S. 17.

Angewandte Naturwissenschaft. Technik.

Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über die Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik auf das gesamte Kulturleben. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Ing. Wilhelm Launhardt. 2. Aufl. Mit 16 Abbildungen. (Bd. 23.)
Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

Die Uhr. Von Reg.-Bauführer a. D. H. Bock. Mit 47 Abbild. (Bd. 216.)
Behandelt Grundlagen und Technik der Zeitmessung, sowie eingehend, durch zahlreiche technische Zeichnungen unterstützt, den Mechanismus der Zeitmesser und der feinen Präzisionsuhren nach seiner theoretischen Grundlage wie in seinen wichtigsten Teilen.

Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Baurat Kurt Merckel. Mit 43 Abbildungen. (Bd. 60.)
Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Aegypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Baurat Kurt Merckel. 2. Auflage. Mit 55 Abbildungen. (Bd. 28.)
Führt eine Reihe interessanter Ingenieurbauten, die Gebirgsbahnen und die Gebirgsstraßen der Schweiz und Tirols, die großen Eisenbahnverbindungen in Asien, endlich die modernen Kanal- und Hafenbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor.

Der Eisenbetonbau. Von Dipl.-Ing. E. Haimovici. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)
Gibt eine fachmännische und dabei doch allgemein verständliche Darstellung dieses neuesten, in seiner Bedeutung für Hoch- und Tiefbau, Brücken- und Wasserbau stetig wachsenden Zweiges der Technik.

Das Eisenhüttenwesen. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. Hermann Wedding. 3. Auflage. Mit 15 Figuren. (Bd. 20.)
Schildert, wie Eisen erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird, wobei besonders der Hochofenprozeß nach seinen chemischen, physikalischen und geologischen Grundlagen dargestellt und die Erzeugung der verschiedenen Eisenarten und die dabei in Betracht kommenden Prozesse erörtert werden.

Die Metalle. Von Prof. Dr. Karl Scheid. 2. Auflage. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)
Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle, die mutmaßliche Bildung der Erze, die Gewinnung der Metalle aus den Erzen, das Hüttenwesen mit seinen verschiedenen Systemen, die Fundorte der Metalle, ihre Eigenschaften, Verwendung und Verbreitung.

Mechanik. Bd. I. Die Mechanik der festen Körper. Von Geh. Regierungsrat Albrecht von Ihering. Mit 61 Abbildungen. (Bd. 303.)
Durch Anwendung der graphischen Methode und Einfügung instruktiver Beispiele eine ausgezeichnete Darstellung der Grundlehren der Mechanik der festen Körper.
Band II: Die Mechanik der flüssigen Körper. (In Vorbereitung.)
Band III: Die Mechanik der gasförmigen Körper. (In Vorbereitung.)

Maschinenelemente. Von Prof. Richard Vater. Mit 184 Abb. (Bd. 301.)
Eine Übersicht über die Fülle der einzelnen ineinandergreifenden Teile, aus denen die Maschinen zusammengesetzt sind, und ihre Wirkungsweise.

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Prof. Richard Vater. Mit 67 Abbildungen. (Bd. 196.)
Eine für weitere Kreise bestimmte, durch zahlreiche einfache Skizzen unterstützte Abhandlung über die Hebezeuge, wobei das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper nach dem neuesten Stande der Forschungen eingehend behandelt wird.

Dampf und Dampfmaschine. Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 45 Abbildungen. (Bd. 63.)
Schildert die inneren Vorgänge im Dampfkessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen (Gasmaschinen). Von Prof. Richard Vater. 3. Auflage. Mit 33 Abbildungen. (Bd. 21.)
Gibt eine die neuesten Fortschritte berücksichtigende Darstellung des Wesens, Betriebes und der Bauart der immer wichtiger werdenden Benzin-, Petroleum- und Spiritusmaschinen.

Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen. Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 48 Abbildungen. (Bd. 86.)
Will ein Urteil über die Konkurrenz der modernen Wärmekraftmaschinen nach ihren Vor- und Nachteilen ermöglichen und weiter in Bau und Wirkungsweise der Dampfturbine einführen.

Die Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte. Von Geh. Regierungsrat Albrecht v. Ihering. Mit 73 Figuren. (Bd. 228.)
Führt von dem primitiven Mühlrad bis zu den großartigen Anlagen, mit denen die moderne Technik die Kraft des Wassers zu den gewaltigsten Leistungen auszunutzen versteht.

Landwirtsch. Maschinenkunde. Von Prof. Dr. Gust. Fischer. (Bd. 316.)
Ein Überblick über die verschiedenen Arten der landwirtschaftlichen Maschinen und ihre modernsten Vervollkommnungen.

Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und gegenwärtige Verbreitung. Von Prof. Dr. Friedrich Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 71.)
Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser die moderne Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten sowie der Betrieb selbst werden besprochen, schließlich ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen gegeben.

Heizung und Lüftung. Von Ingenieur Johann Eugen Mayer. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 241.)
Will über die verschiedenen Lüftungs- und Heizungsarten menschlicher Wohn- und Aufenthaltsräume orientieren und zugleich ein Bild von der modernen Lüftungs- und Heizungstechnik geben, um dadurch Interesse und Verständnis für die dabei in Betracht kommenden, in gesundheitlicher Beziehung so überaus wichtigen Gesichtspunkte zu erwecken.

Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart. Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. Ernst Biedermann. Mit 50 Abb. (Bd. 144.)
Behandelt die wichtigsten Gebiete der modernen Eisenbahntechnik, Oberbau, Entwicklung und Umfang der Spurbahnnetze in den verschiedenen Ländern, die Geschichte des Lokomotivenwesens bis zur Ausbildung der Heißdampflokomotiven einerseits und des elektrischen Betriebes andererseits sowie der Sicherung des Betriebes durch Stellwerks- und Blockanlagen.

Das Automobil. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ing. Karl Blau. Mit 83 Abbild. (Bd. 166.)
Gibt einen anschaulichen Überblick über das Gesamtgebiet des modernen Automobilismus, wobei besonders das Benzinautomobil, das Elektromobil und das Dampfautomobil nach ihren Kraftquellen und sonstigen technischen Einrichtungen wie Zündung, Kühlung, Bremsen, Steuerung, Bereifung usw. besprochen werden.

Grundlagen der Elektrotechnik. Von Dr. Rudolf Blochmann. Mit 128 Abbildungen. (Bd. 168.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellung der elektrischen Erscheinungen, ihrer Grundgesetze und ihrer Beziehungen zum Magnetismus sowie eine Einführung in das Verständnis der zahlreichen praktischen Anwendungen der Elektrizität.

Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegrapheninspektor Helmut Brick. Mit 58 Abbildungen. (Bd. 235.)
Eine erschöpfende Darstellung der geschichtlichen Entwicklung, der rechtlichen und technischen Grundlagen sowie der Organisation und der verschiedenen Betriebsformen des Telegraphie- und Fernsprechwesens der Erde.

Drähte und Kabel, ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik. Von Telegrapheninspektor Helmuth Brick. Mit 47 Abb. (Bd. 235.)
Gibt, ohne auf technische Einzelheiten einzugehen, durch Illustrationen unterstützt, nach einer elementaren Darstellung der Theorie der Leitung, einen allgemein verständlichen Überblick über die Herstellung, Beschaffenheit und Wirkungsweise aller zur Übermittlung von elektrischem Strom dienenden Leitungen.

Die Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustrationen. (Bd. 167.)
Nach eingehender Darstellung des Systems Telefunken werden die für die verschiedenen Anwendungsgebiete erforderlichen Konstruktionstypen vorgeführt, wobei nach dem neuesten Stand von Wissenschaft und Technik in jüngster Zeit ausgeführte Anlagen beschrieben werden. Danach wird der Einfluß der Funkentelegraphie auf Wirtschaftsverkehr und Wirtschaftsleben sowie die Regelung der Funkentelegraphie im deutschen und internationalen Verkehr erörtert.

Nautik. Von Oberlehrer Dr. Johannes Möller. Mit 58 Fig. (Bd. 255.)
Gibt eine allgemeinverständliche Übersicht über das gesamte Gebiet der Steuermannskunst, die Mittel und Methoden, mit deren Hilfe der Seemann sein Schiff sicher über See bringt.

Die Luftschiffahrt, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung. Von Dr. Raimund Nimführ. 2. Aufl. Mit 42 Abb. (Bd. 300.)
Bietet eine umfassende Darstellung der wissenschaftlichen Grundlagen und technischen Entwicklung der Luftschiffahrt, indem es vor allem das Problem des Vogelfluges und das aerostatische und aerodynamische Prinzip des künstlichen Fluges behandelt und eine ausführliche, durch zahlreiche Abbildungen unterstützte Beschreibung der verschiedenen Konstruktionen von Luftschiffen, von der Montgolfiere bis zum Motorballon und zum modernen Aeroplan gibt.

Die Beleuchtungsarten der Gegenwart. Von Dr. phil. Wilhelm Brüsch. Mit 155 Abbildungen. (Bd. 108.)
Behandelt die technischen und wissenschaftlichen Bedingungen für die Herstellung einer wirtschaftlichen Lichtquelle und die Methoden für die Beurteilung ihres wirklichen Wertes für den Verbraucher, die einzelnen Beleuchtungsarten sowohl hinsichtlich ihrer physikalischen und chemischen Grundlagen als auch ihrer Technik und Herstellung.

Bilder aus der chemischen Technik. Von Dr. Artur Müller. Mit 24 Abbildungen. (Bd. 191.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellung der Ziele und Hilfsmittel der chemischen Technik im allgemeinen, wie der wichtigsten Gebiete (z. B.: Schwefelsäure, Soda, Chlor, Salpetersäure, Teerdestillation, Farbstoffe) im besonderen.

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. Mit 21 Abbild. (Bd. 314.)
Eine allgemeinverständliche Übersicht über Geschichte, Aufgaben, Methoden, Resultate und Erfolge dieses volkswirtschaftlich so wichtigen Zweiges der angewandten Chemie.

Chemie und Technologie der Sprengstoffe. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Rud. Biedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)
Gibt eine allgemeinverständliche, umfassende Schilderung des Gebietes der Sprengstoffe, ihrer Geschichte und ihrer Herstellung bis zur modernen Sprengstoffgroßindustrie, ihrer Fabrikation, Zusammensetzung und Wirkungsweise sowie ihrer Anwendung auf den verschiedenen Gebieten.

Photochemie. Von Prof. Dr. Gottfried Kümmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)
Erklärt in einer für jeden verständlichen Darstellung die chemischen Vorgänge und Gesetze der Einwirkung des Lichtes auf die verschiedenen Substanzen und ihre praktische Anwendung, besonders in der Photographie, bis zu dem jüngsten Verfahren der Farbenphotographie.

Elektrochemie. Von Prof. Dr. Kurt Arndt. Mit 38 Abb. (Bd. 234.)
Eröffnet einen klaren Einblick in die wissenschaftlichen Grundlagen dieses modernsten Zweiges der Chemie, um dann seine glänzenden technischen Erfolge vor Augen zu führen.

Die Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. Johannes Bongardt. In 2 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 125. 126.)
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abb. (Bd. 125.)
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abb. (Bd. 126.)
Selbst gebildete Hausfrauen können sich Fragen nicht beantworten wie die, weshalb sie z. B. kondensierte Milch auch in der heißen Zeit in offenen Gefäßen aufbewahren können, weshalb sie hartem Wasser Soda zusetzen, weshalb Obst im kupfernen Kessel nicht erkalten soll. Da soll hier an der Hand einfacher Beispiele, unterstützt durch Experimente und Abbildungen, das naturwissenschaftliche Denken der Leserinnen so geschult werden, daß sie befähigt werden, auch solche Fragen selbst zu beantworten, die das Buch unberücksichtigt läßt.

Chemie in Küche und Haus. Von weil. Prof. Dr. Gustav Abel. 2. Aufl. von Dr. Joseph Klein. Mit einer mehrfarbigen Doppeltafel. (Bd. 76.)
Gibt eine vollständige Übersicht und Belehrung über die Natur der in Küche und Haus sich vollziehenden mannigfachen chemischen Prozesse.

Hierzu siehe ferner:

Unger, Wie ein Buch entsteht. S. 7. **Bruns**, Die Telegraphie. S. 15. **Graetz**, Das Licht und die Farben. S. 20. **Alt**, Die Physik der Kälte. S. 21. **Bavink**, Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. S. 21. **Kaiser**, Der Luftstickstoff. S. 21.

VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

DIE KULTUR DER GEGENWART

IHRE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR PAUL HINNEBERG

In 4 Teilen. Lex.-8. Jeder Teil zerfällt in einzelne inhaltlich vollständig in sich abgeschlossene und einzeln käufliche Bände (Abteilungen).

Teil I: **Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.** I. Hälfte. Religion und Philosophie, Literatur, Musik und Kunst (mit vorangehender Einleitung zu dem Gesamtwerk).

Teil II: **Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.** 2. Hälfte. Staat und Gesellschaft, Recht und Wirtschaft.

Teil III: **Die naturwissenschaftlichen Kulturgebiete.** Mathematik, Anorganische und organische Naturwissenschaften, Medizin.

Teil IV: **Die technischen Kulturgebiete.** Bautechnik, Maschinentechnik, industrielle Technik, Landwirtschaftliche Technik, Handels- und Verkehrstechnik.

Die „Kultur der Gegenwart" soll **eine systematisch aufgebaute, geschichtlich begründete Gesamtdarstellung** unserer heutigen Kultur darbieten, indem sie die Fundamentalergebnisse der einzelnen Kulturgebiete nach ihrer Bedeutung für die gesamte Kultur der Gegenwart und für deren Weiterentwicklung in großen Zügen zur Darstellung bringt. Das Werk vereinigt **eine Zahl erster Namen aus allen Gebieten der Wissenschaft und Praxis** und bietet Darstellungen der einzelnen Gebiete jeweils aus der Feder des dazu Berufensten **in gemeinverständlicher, künstlerisch gewählter Sprache auf knappstem Raume.**

„... Wenden wir aber unseren Blick zu den einzelnen Leistungen, die hier in reichlichster Fülle geboten sind, dann wissen wir in der Tat nicht, was wir herausgreifen und nennen sollen. Aus jedem der angedeuteten Gebiete hat ja ein Meister seines Faches das Wichtigste kurz und übersichtlich gegeben, bald aus seiner Geschichte das Wesen des behandelten Gegenstandes erläuternd, bald ihn in mehr prinzipieller und schematischer Form vor dem Leser ausbreitend. Abgesehen von dem Wert der hervorragenden Einzelleistungen erhält das ganze Unternehmen, zu dem es gehört, seinen besonderen Wert dadurch, daß es versucht, unser Wissen und Können zu einer möglichst systematischen Einheit zu verarbeiten. Damit wird es einem gebieterischen Bedürfnis unserer aus der seelischen Zerklüftung zur Einheit strebenden Zeit gerecht und steht so da als ein bedeutsames Zeichen der Zeit." **(Deutsche Zeitung.)**

Probeheft und Sonder-Prospekte über die einzelnen Abteilungen (mit Auszug aus dem Vorwort des Herausgebers, der Inhaltsübersicht des Gesamtwerkes, dem Autoren-Verzeichnis und mit Probestücken aus dem Werke) werden auf Wunsch umsonst und postfrei vom Verlag versandt.

Bisher sind erschienen:

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart.

(I. 1.) [XV u. 671 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 16.—, in Leinwand geb. ℳ 18.—.

Inhalt: Das Wesen der Kultur: W. Lexis. — Das moderne Bildungswesen: Fr. Paulsen. — Die wichtigsten Bildungsmittel. A. Schulen und Hochschulen. Das Volksschulwesen: G. Schöppa. Das höhere Knabenschulwesen: A. Matthias. Das höhere Mädchenschulwesen: H. Gaudig. Das Fach- und Fortbildungsschulwesen: G. Kerschensteiner. Die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung: Fr. Paulsen. Die naturwissenschaftliche Hochschulausbildung: W. v. Dyck. B. Museen. Kunst- und Kunstgewerbe-Museen: L. Pallat. Naturwissenschaftlich-technische Museen: K. Kraepelin. C. Ausstellungen. Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellungen: J. Lessing. Naturwissenschaftlich-technische Ausstellungen: O. N. Witt. D. Die Musik: G. Göhler. E. Das Theater: P. Schlenther. F. Das Zeitungswesen: K. Bücher. G. Das Buch: R. Pietschmann. H. Die Bibliotheken: F. Milkau. — Die Organisation der Wissenschaft: H. Diels.

Die orientalischen Religionen mit Einleitung „Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker".

(I. III. 1.) [VII u. 267 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 7.—, in Leinwand geb. ℳ 9.—.

Inhalt: Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker: Edv. Lehmann. — I. Die ägyptische Religion: Adolf Erman. — II. Die asiatischen Religionen. Die babylonisch-assyrische Religion: C. Bezold. Die indische Religion: H. Oldenberg. Die iranische Religion: H. Oldenberg. Die Religion des Islams: J. Goldziher. Der Lamaismus: A. Grünwedel. Die Religionen der Chinesen: J. J. M. de Groot. Die Religionen der Japaner: a) Der Shintoismus: K. Florenz. b) Der Buddhismus: H. Haas.

Die christliche Religion mit Einschluß der israelitisch-jüdischen Religion.

(I. 4.) [X u. 752 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 16.—, in Leinwand geb. ℳ 18.—. Auch in zwei Hälften:

I. Geschichte der christlichen Religion. Geh. ℳ 9.60, geb. ℳ 11.—.

Inhalt: Die israelitisch-jüdische Religion: J. Wellhausen. Die Religion Jesu und die Anfänge des Christentums bis zum Nicaenum (325): A. Jülicher. Kirche und Staat bis zur Gründung der Staatskirche: A. Harnack. Griechisch-orthodoxes Christentum und Kirche in Mittelalter und Neuzeit: N. Bonwetsch. Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter: K. Müller. Katholisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: F. X. Funk. Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: E. Troeltsch.

II. Systematische christliche Theologie. Geh. ℳ 6.60, geb. ℳ 8.—

Inhalt: Wesen der Religion und der Religionswissenschaft: E. Troeltsch. Christlich-katholische Dogmatik: J. Pohle. Christlich-katholische Ethik: J. Mausbach. Christlich-katholische praktische Theologie: C. Krieg. Christlich-protestantische Dogmatik: W. Herrmann. Christlich-protestantische Ethik: R. Seeberg. Christlich-protestantische praktische Theologie: W. Faber. Die Zukunftsaufgaben der Religion und der Religionswissenschaft: H. J. Holtzmann.

Allgemeine Geschichte der Philosophie.

(I. 5.) [VIII u. 572 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 12.—, in Leinwand geb. ℳ 14.—.

Inhalt: Einleitung. Die Anfänge der Philosophie und die Philosophie der primitiven Völker: Wilhelm Wundt. I. Die indische Philosophie: Hermann Oldenberg. II. Die islamische und die jüdische Philosophie: Ignaz Goldziher. III. Die chinesische Philosophie: Wilhelm Grube. IV. Die japanische Philosophie: Tetsujiro Inouye. V. Die europäische Philosophie des Altertums: Hans von Arnim. VI. Die europäische Philosophie des Mittelalters: Clemens Bäumker. VII. Die neuere Philosophie: Wilh. Windelband.

Systematische Philosophie.

(I. 6.) 2., durchgesehene Aufl. [X u. 435 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: Allgemeines. Das Wesen der Philosophie: Wilhelm Dilthey. Die einzelnen Teilgebiete. I. Logik und Erkenntnistheorie: Alois Riehl. II. Metaphysik: Wilhelm Wundt. III. Naturphilosophie: Wilhelm Ostwald. IV. Psychologie: Hermann Ebbinghaus. V. Philosophie der Geschichte: Rudolf Eucken. VI. Ethik: Friedrich Paulsen. VII. Pädagogik: Wilhelm Münch. VIII. Ästhetik: Theodor Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Friedrich Paulsen.

Die orientalischen Literaturen mit Einleitung „Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker". (I. 7.) [IX u. 419 S.] Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 10.–, in Leinwand geb. ℳ 12.–.

Inhalt: Die Anfänge der Literatur und die Lit. der primitiven Völker: E. Schmidt. — Die ägyptische Lit.: A. Erman. Die babylonisch-assyrische Lit.: C. Bezold. Die israelitische Lit.: H. Gunkel. Die aramäische Lit.: Th. Nöldeke. Die äthiopische Lit.: Th. Nöldeke. Die arabische Lit.: M. J. de Goeje. Die indische Lit.: R. Pischel. Die altpersische Lit.: K. Geldner. Die mittelpersische Lit.: P. Horn. Die neupersische Lit.: P. Horn. Die türkische Lit.: P. Horn. Die armenische Lit.: F. N. Finck. Die georgische Lit.: F. N. Finck. Die chinesische Lit.: W. Grube. Die japanische Lit.: K. Florenz.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache.

(I. 8.) 2. Auflage. [VIII u. 494 S.] Lex.-8. 1907. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache. Die griechische Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. Die griechische Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. Die griechische Sprache: J. Wackernagel. II. Die lateinische Literatur und Sprache. Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. Die lateinische Sprache: F. Skutsch.

Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen.

(I. 9.) [VIII u. 396 S.] 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. v. Jagić. — Die russische Literatur: A. Wesselovsky. Die polnische Literatur: A. Brückner. Die böhmische Literatur: J. Máchal. Die südslawischen Literaturen: M. Murko. Die neugriechische Literatur: O. Thumb. Die ungarische Literatur: Fr. Riedl. Die finnische Literatur: E. N. Setälä. Die estnische Literatur: G. Suits. Die litauische Literatur: A. Bezzenberger. Die lettische Literatur: E. Wolter.

Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluß des Keltischen. (I. XI. 1.) [VII u. 499 S.] Lex.-8. 1909. Geh. ℳ 12.–, in Leinwand geb. ℳ 14.–.

Inhalt: I. Die keltischen Literaturen. 1. Sprache und Literatur der Kelten im allgemeinen: Heinrich Zimmer. 2. Die einzelnen keltischen Literaturen. a) Die irisch-gälische Literatur: Kuno Meyer. b) Die schottisch-gälische und die Manx-Literatur. c) Die kymrische (walisische) Literatur. d) Die kornische und die bretonische Literatur: Ludwig Christian Stern. — II. Die romanischen Literaturen. 1. Frankreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. 2. Italien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. 3. Die kastilische und portugiesische Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. 4. Frankreich bis zur Romantik. 5. Die übrige Romania bis zur Romantik. 6. Das 19. Jahrhundert: Heinrich Morf. — III. Die romanischen Sprachen: Wilhelm Meyer-Lübke.

Staat und Gesellschaft der neueren Zeit (bis zur französ. Revolution). (II. V. 1.) Bearb. v. F. v. Bezold, E. Gothein und R. Koser. [VI u. 349 S.] Lex.-8. 1908. Geh. ℳ 9.–, in Lwd. geb. ℳ 11.–.

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft des Reformationszeitalters. a) Staatensystem und Machtverschiebungen. b) Der moderne Staat und die Revolution. c) Die gesellschaftlichen Wandlungen und die neue Geisteskultur: Friedrich von Bezold. II. Staat und Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation: Eberh. Gothein. III. Staat und Gesellschaft zur Höhezeit des Absolutismus. a) Tendenzen, Erfolge und Niederlagen des Absolutismus. b) Zustände der Gesellschaft. c) Abwandlungen des europäischen Staatensystems: Reinh. Koser.

Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte des Staates und der Gesellschaft. (II. 2.)

Inhalt: I. Anfänge der Verfassung und der Verwaltung; Verfassung und Verwaltung der primitiven Völker: A. Vierkandt. II. Orientalische Verfassung und Verwaltung des Altertums, Mittelalters und der Neuzeit. 1. Altertum: L. Wenger. 2. Mittelalter und Neuzeit. a) Nordafrikanische und westafrikanische (islamische) Verfassung und Verwaltung: M. Hartmann. b) Ostasiatische Verfassung und Verwaltung: O. Franke. III. Europäische Verfassung und Verwaltung. 1. Altertum: L. Wenger. 2. Mittelalter: A. Luschin v. Ebengreuth. 3. Neuzeit: O. Hintze.

Staat und Gesellschaft des Orients. (II. 3.)

Inhalt: I. Anfänge des Staates und der Gesellschaft. Staat und Gesellschaft der primitiven Völker: A. Vierkandt. — II. Staat und Gesellschaft des Orients im Altertum Mittelalter und der Neuzeit. A. Altertum. G. Maspero. B. Mittelalter und Neuzeit 1. Staat und Gesellschaft Nordafrikas und Westasiens. (Die islamischen Völker) M. Hartmann. 2. Staat und Gesellschaft Ostasiens. a) Staat und Gesellschaft Chinas O. Franke. b) Staat und Gesellschaft Japans: K. Rathgen.

Systematische Rechtswissenschaft. (II. 8.) [X, LX u. 526 S. Lex.-8. 1906. Geh. ℳ 14.—, in Leinwand geb. ℳ 16.—.

Inhalt: Allgemeines Wesen des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler Die einzelnen Teilgebiete: Privatrecht. Bürgerliches Recht: R. Sohm. Handels- und Wechselrecht: G. Gareis. Versicherungsrecht: V. Ehrenberg. Internationales Privatrecht: L. v Bar. Zivilprozeßrecht: L. v. Seuffert. Strafrecht und Strafprozeßrecht: F. v. Liszt. Kirchenrecht: W. Kahl. Staatsrecht: P. Laband. Verwaltungsrecht. Justiz und Verwaltung: G Anschütz. Polizei und Kulturpflege: E. Bernatzik. Völkerrecht: F. v. Martitz. Die Zukunftsaufgaben des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler.

Allgemeine Volkswirtschaftslehre. (II. X. 1.) Von W. Lexis. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 9.—.

Inhalt. Einleitung. — Der Kreislauf der Volkswirtschaft. I. Der Wert. II. Die Nachfrage. III. Die Produktion. IV. Kapitalvermögen und Unternehmung. V. Das Angebot VI. Die Preisbildung. VII. Handel und Preise. VIII. Das Geld. IX. Kredit- und Bankwesen X. Der Wert der Geldeinheit. XI. Das Einkommen. XII. Näheres über Arbeitseinkommen und Kapitalgewinn. XIII. Die Grundrente. XIV. Produktion und Einkommen. XV. Krisen XVI. Die Konsumtion. XVII. Produktion und Verteilung. XVIII. Zukunftsaussichten.

In Vorbereitung befinden sich:

Aufgaben und Methoden der Geisteswissenschaften. (I. 2.) — Europäische Religion des Altertums. (I. III. 2.) — Deutsche Literatur und Sprache. (I. 10.) — Englische Literatur und Sprache, skandinavische Literatur und allgemeine Literaturwissenschaft. (I. XI. 2.) — Die Musik. (I. 12.) — Orientalische Kunst. Europäische Kunst des Altertums. (I. 13.) — Europäische Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Allgemeine Kunstwissenschaft (I. 14.) — Völker-, Länder- und Staatenkunde. (II. 1.) — Staat und Gesellschaft Europas im Altertum und Mittelalter. (II. 4.) — Staat und Gesellschaft der neuesten Zeit. (II. V. 2.) — System der Staats- und Gesellschafts-Wissenschaft. (II. 6.) — Allgemeine Rechtsgeschichte mit Geschichte der Rechtswissenschaft. (II. 7.) — Allgemeine Wirtschaftsgeschichte mit Geschichte der Volkswirtschaftslehre. (II. 9.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

HIMMEL UND ERDE

Illustrierte naturwissenschaftliche Monatsschrift

unter ständiger Mitwirkung von

Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Aron**, Berlin, Prof. Dr. **Donath**, Berlin, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Foerster**, Berlin, Prof. Dr. **Franz**, Breslau, Prof. Dr. **Heck**, Berlin, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Hellmann**, Berlin, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Neesen**, Berlin, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. **Nernst**, Berlin, Prof. Dr. **Plate**, Berlin, Prof. Dr. **Ristenpart**, Santiago, Prof. Dr. **Scheiner**, Potsdam, Prof. Dr. **Spies**, Posen, Prof. Dr. **Süring**, Berlin, Dr. **Thesing**, Leipzig, Geh. Bergrat Prof. Dr. **Wahnschaffe**, Berlin, Prof. Dr. **Walther**, Halle

redigiert von

Dr. P. Schwahn

Direktor der Urania

XXI. Jahrgang 1908/9. Jährlich 12 Hefte mit Tafeln und Abbildungen.

Preis vierteljährlich M. 3.60.

Die von der „Urania" zu Berlin im Jahre 1888 gegründete naturwissenschaftliche Monatsschrift „Himmel und Erde" ist von Beginn ihres Erscheinens ab bemüht gewesen, ihre Leser die gewaltige Entwicklung der Naturwissenschaft und Technik mit erleben zu lassen durch Wort und Bild. Beredtes Zeugnis dafür legt der Inhalt der bisher erschienenen 20 Jahrgänge ab. Bei jeder weiteren Vervollkommnung und Ausgestaltung der Zeitschrift blieb in glücklicher Weise ihr populär-wissenschaftlicher Charakter gewahrt. Daß dieses gelungen, beweist der treue Leserkreis. Auch in dem neuen Jahrgange wird jede Nummer eine Anzahl reich illustrierter größerer Aufsätze von namhaften Fachgelehrten bringen, die entweder fundamentale Fragen der Naturwissenschaft und Technik behandeln oder biographische Würdigungen schöpferischer Geister auf dem Gebiete moderner Naturerkenntnis enthalten. An die größeren Aufsätze schließen sich Mitteilungen über wichtige Entdeckungen und Erfindungen, über naturwissenschaftliche und technische Kongresse, über die jeweiligen Himmelserscheinungen, außerdem Besprechungen der hervorragendsten neuen Werke auf naturwissenschaftlichem Gebiete. Als eine wesentliche Neuerung ist zu bemerken, daß künftig periodische Sammelreferate über die verschiedenen Disziplinen der Naturwissenschaft und Technik erscheinen werden, die es dem Leser ermöglichen, daß er den Überblick nicht verliert, und einerlei, ob er selbst forschend tätig ist oder mitten im praktischen Leben steht, Fühlung mit den Errungenschaften unseres naturwissenschaftlichen Zeitalters behält.

Probehefte auf Verlangen umsonst u. postfrei vom Verlag

B. G. Teubners farbige Künstler-Steinzeichnungen

(Original-Lithographien) sind berufen, für das 20. Jahrhundert die gewaltige Aufgabe zu erfüllen, die der Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert und der Kupferstich im 18. Jahrhundert erfüllt haben. Die Künstler-Steinzeichnung ist das einzige Vervielfältigungsverfahren, dessen Erzeugnisse tatsächlich Original-Gemälden vollwertig entsprechen. Hier bestimmt der Künstler sein Werk von vornherein für die Technik des Steindruckes, die eine Vereinfachung und kräftige Farbenwirkung ermöglicht, aber auch in gebrochenen Farbtönen den feinsten Stimmungen gerecht wird. Er überträgt selbst die Zeichnung auf den Stein und überwacht den Druck. Das Werk ist also bis in alle Einzelheiten hinein das Werk des Künstlers und der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit. Die Künstler-Steinzeichnung allein schenkt uns die so lange ersehnte Volkskunst. **Keine Reproduktion kann ihr gleichkommen an künstlerischem Wert.**

Die Sammlung enthält Blätter der bedeutendsten Künstler wie: Karl Bantzer, Karl Bauer, Artur Bendrat, Karl Biese, H. Eichrodt, Otto Fikentscher, Walter Georgi, Franz Hein, Franz Hoch, Ferd. Kallmorgen, Gustav Kampmann, Erich Kuithan, Otto Leiber, Ernst Liebermann, Emil Orlik, Maria Ortlieb, Cornelia Paczka, E. Rehm-Dietor, Sascha Schneider, W. Strich-Chapell, Hans von Volkmann, H. B. Wieland u. a.

Gerade Werke echter Heimatkunst, die einfache Motive ausgestalten, bieten nicht nur dem Erwachsenen Wertvolles, sondern sind auch dem Kinde verständlich. Sie eignen sich deshalb besonders für das deutsche Haus und können seinen schönsten Schmuck bilden. Der Versuch hat gezeigt, daß sie sich in vornehm ausgestatteten Räumen ebensogut zu behaupten vermögen wie sie das einfachste Wohnzimmer schmücken. Auch in der Schule finden die Bilder immer mehr Eingang. Maßgebende Pädagogen haben den hohen Wert der Bilder anerkannt, mehrere Regierungen haben das Unternehmen durch Ankauf und Empfehlung unterstützt.

Illustrierter Katalog mit 150 farbigen Abbildungen und beschreibendem Text gegen Einsendung von 30 Pfennig vom Verlag B. G. Teubner in Leipzig, Poststraße 3.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20976 3819

Urteile über B. G. Teubners farbige Künstler-Steinzeichnungen.

„.... Doch wird man auch aus dieser nur einen beschränkten Teil der vorhandenen Bilder umfassenden Aufzählung den Reichtum des Dargebotenen erkennen. Indessen es genügt nicht, daß die Bilder da sind, sie müssen auch gekauft werden. Sie müssen vor allen Dingen ... he Gebäu... wollen, werd... sollte man... chenke zu W... heiten merk... ungen ist e... n den klein... beutel ersch... uch.)

„... hen Bewegu... den 'künstle... zig heraus... ten Sache n... vor uns — ... t.)

„... her Wirkun... ich einmal ... n- übertre... e.)

„... n- zeichnu... ll gefunde... en ebenso b... r, das Hei... r- kommt: ... es Kenners... .)

... n, als an v... Reproduktionen das Auge zu verbilden und totes Wissen zu lernen, statt lebendige Kunst mitzuerleben. (Illustrierte Zeitung.)

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

APR 2 1 2006

Brigham Young University